BRAVO!

MARÇO 2001 - ANO 4 - Nº 42 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

ISSN 1414-980X

TEATRO
A GERAÇÃO DE 70 EM BUSCA DA CENA PÓS-DITADURA

ARTES PLÁSTICAS
BRASIL IMPORTA O BRASILEIRO VIK MUNIZ

MÚSICA
PARA LER TOM JOBIM: AS PARTITURAS DE UMA BOSSA ERUDITA

CINEMA
TORNATORE E A PUREZA ERÓTICA DE *MALENA*

O maior poeta?

A obra reeditada de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE abre o debate sobre sua real dimensão na literatura brasileira

BRAVO!

MARÇO 2001 – NÚMERO 42 http://www.bravonline.com.br

Capa: Ilustração de Flávia Castanheira sobre foto de Drummond. Nesta pág. e na pág. 6, *Marquês do Barroco*, auto-retrato de Richard Calhabéu (1997)

CINEMA

ARTES PLÁSTICAS

LIVROS

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA LENISE PINHEIRO / ANA LONTRA JOBIM / SERGIO STRIZZI/DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em março: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

GRITOS DE BRAVO!

BRAVO! não se rende ao imediatismo, e este é um de seus maiores méritos.

Júlio B. Machinski
Guarapuava, PR

Senhora Diretora,

Hip-hop

Gostaria de parabenizá-los pela matéria *Os Invasores do Palco* (**BRAVO!** nº 41, fevereiro de 2001), de Ana Franscisca Ponzio.

Marli Fernandes
via e-mail

Ensaio!

Muito bom o texto de Sérgio Augusto de Andrade, *2001, O Ano e o Filme*, (**BRAVO!** nº 40, janeiro de 2001). Apenas cometeu um pequeno deslize – que não tem maior importância na brilhante pertinência de suas colocações: o Strauss autor das valsas, entre as quais *Danúbio Azul*, utilizada no filme, é Johann, filho (1825-1899), membro de uma célebre família de músicos austríacos. O outro, Richard (1864-1949), foi um compositor alemão, que escreveu óperas e poemas sinfônicos famosos, entre os quais *Assim Falou Zaratustra*, cujo início foi também utilizado na abertura do filme.

Adolfo Alves da Silva Filho
Vitória, ES

Lamento que **BRAVO!** tenha deixado passar o "ensaio" do sr. Sérgio Augusto de Andrade intitulado *2001, O Ano e o Filme*, publicado na edição de janeiro. Escrever um artigo sobre um filme feito há mais de 30 anos só porque estamos no ano de referência do título do filme é, no mínimo, falta de imaginação; não mereceria, por si só, duas belas páginas de **BRAVO!**. Mas *2001, Uma Odisséia no Espaço*, merece. Como há um certo consenso quanto às qualidades da obra e quanto ao seu autor como cineasta maior, é justo que o sr. Sérgio Augusto de Andrade opte por ter opinião diferente (nessas situações, ir contra a corrente confere um certo ar de inteligência). Bravo! Entretanto, não se pode dizer "bravo!" quando ele se refere à magnífica *Assim Falou Zaratustra* como a "valsa de Strauss que embala o movimento de sua base espacial" e que, como ela, "o filme de Kubrick só consegue ser primário, melosamente inocente e irrecuperavelmente kitsch". E o ensaio acrescenta: "Há, é verdade, uma diferença importante: Richard Strauss compunha suas valsas com um sorriso malicioso, sarcástico e levemente pervertido". Ah! Essa falsa cultura!

João Carlos Martins de Araújo
Sumaré, RS

Um reparo ao que disse Sérgio Augusto de Andrade em *2001, O Ano e o Filme*. Stanley Kubrick se utiliza no início da música de Richard Strauss – o poema sinfônico *Assim Falou Zaratustra*. Dá o autor a entender que a valsa que embala a nave no espaço é de Richard Strauss. A nave é embalada pelos sons da magnífica valsa de Johann Strauss, o rei da valsa, que era austríaco, ao passo que Richard era alemão e não era compositor de valsas. Finalmente dizer que a valsa *Danúbio Azul*, como é conhecida entre nós, é "melosa, primária e irrecuperavelmente kitsch" lembra o soldado de passo certo no batalhão de passo errado, ou a conhecida história do Pigmalião, de Shaw.

Danton Hartmann
Erechim, RS

Fiquei surpreso com o artigo de Sérgio Augusto de Andrade sobre o filme *2001, Uma Odisséia no Espaço* pela superficialidade com que ele aborda o filme, sua estética e sua temática. Um detalhe importante: o autor da valsa *Danúbio Azul* não é Richard Strauss, mas sim Johann Strauss Filho. A importância do cineasta no que diz respeito à trilha sonora e de como Stanley Kubrick utiliza músicas consagradas do repertório erudito para contracenar com suas imagens é, no mínimo, digna de nota.

Danilo Tomic
via e-mail

Excelente o ensaio *Leituras Animais* (**BRAVO!** nº 40, janeiro de 2001), no qual Olavo de Carvalho, como sempre, ataca a ilusão de que a arte possa vir a ser "democrática" ou "democratizada", idéia que quase sempre implica cair numa espécie de populismo. Dos ensaístas de **BRAVO!**, Olavo de Carvalho sempre me pareceu o melhor, pela coragem com que revira conceitos estabilizados pela unanimidade ou pela segurança que a preguiça instala naqueles que receiam o debate. Mas nesse exercício de singularidade, ele às vezes deixa transparecer um certo conservadorismo – ambigüidade que, como dizia Borges, é sinônimo de riqueza. E no ensaio *Leituras Animais*, Olavo de Carvalho escreve: "(...) ser escritor é uma forma superior e mais intensa de vida, que aqueles que a obtiveram devem agradecer aos céus". Por isso o aprendizado das artes da palavra é, segundo o entendo, o primeiro passo na educação da autoconsciência, na preparação para a filosofia". Dupla ingenuidade: escrever bem, ser escritor na medida em que isso significa ser mais lúcido, ver além da massa de produtos culturais superficiais, não é nenhuma superioridade, porque não faz ninguém mais feliz, mais vivo ou mais satisfeito, a não ser que a lucidez seja, ela mesma, um valor superior. Então, eu pergunto, parodiando Rilke: "Para que um escritor lúcido em tempos mesquinhos?". A resposta poderia ser: para influenciar o seu meio e tornar os meios menos mesquinhos. Bem, isso tem a ver com a idéia de "vanguarda", de "intelectual engajado", de escritor que ajuda na "condução", na "educação". Uma utopia tanto quanto acreditar que a arte pode ser "democrática". Por outro lado, uma "educação para a autoconsciência" e uma "preparação para a filosofia" me parecem racionalistas demais para esta época que já ironiza as certezas das grandes categorias como razão, filosofia, etc. Olavo de Carvalho conhece Emil Cioran o suficiente para acreditar na "filosofia". Por último, acho que, quando Olavo de Carvalho afirma que os escritores devem "agradecer aos céus", só pode estar brincando. Mas não se brinca com palavras impunemente, não é mesmo, Olavo? O escritor não tem de agradecer a ninguém; o escritor não recebe nada "de cima". O escritor se alimenta das pedras, a quem não agradece, mas martela, incessantemente, para que a mesquinharia do mundo se torne, pelo menos para ele, pelo menos nesse instante fugaz e ilusório, um amontoado de pó.

Renato Tapado
Florianópolis, SC

Deus, aquele com quem é fácil falar, é testemunha: eu tentei de novo ler Olavo de Carvalho. Eu tentei. Havia, de saída, uma afirmativa. Peremptória: "(...) ser escritor é uma forma superior e mais intensa de vida (...)". Lida como uma generalização, já me soava esquisita, meio constrangedora. Mas não era uma generalização: Olavo de Carvalho falava sobre si mesmo! "(...) você ter mais instrumentos de expressão não lhe garante que as pessoas vão compreendê-lo melhor. Ao contrário. Quanto mais rico e mais coeso o mundo interno de um escritor, quanto mais meios ele tem de expressá-lo, mais ele requer um leitor rico de experiência potencial, capaz de atualizá-la ao seu chamado." E por aí afora prossegue a lamúria/delírio. Bem, então o caso é este: a forma superior de vida acena à plebe ignara, ofertando-lhe o supremo bem de seu rico e coeso mundo interno e se defronta apenas com a incompreensão, a rude pobreza do leitor, incapaz de estar à altura desse sublime chamamento. Um exemplo disso? O iluminado escreveu uma frase a partir de alusões a Camões, Luís de Léon e Fernão Mendes Pinto, a renascença transbordando de um único parágrafo (se fosse um samba-enredo de Stanislaw Ponte Preta poderia se chamar "A escola de samba 'Por mares nunca dantes navegados' pede passagem e saúda o rei da Peregrinação, Jesus e seus 13 nomes"). E o tosco leitor não sacou nada! É possível, pergunta-se, é admissível tal insensibilidade às manifestações de uma forma superior de vida? Sr. editor de **BRAVO!**, ponha a mão na consciência! Duas páginas, 200 linhas em duas colunas, na mais importante revista de cultura de um país tão precisado de espaços em que se discuta efetivamente cultura... É de chorar.

Etel Frota
Curitiba, PR

As críticas do sr. Mauro Renzi Ferreira (*Gritos de Bravo!*, janeiro de 2001) ao artigo do sr. Olavo de Carvalho, *As Guerras Santas* (**BRAVO!** nº 38, novembro de 2000), antes de serem exageradas, são destituídas de fundamentação teórica, pelo menos em parte. Quando o sr. Mauro tece comentários a respeito da desumanidade da guerra, esquece-se de que a guerra sempre foi conceituada por um grande número de teóricos como um fenômeno social, cultural e até mesmo político. Um desses teóricos, o conhecido militar prussiano Carl von Clausewitz, diz em seu livro *Da Guerra* que "(...) a guerra é a continuação da política por outros meios (...)". Portanto, sendo a guerra a continuação de uma atividade humana e racional (a política), não podemos considerá-la desumana, como o autor da crítica assim a define. Clausewitz também desmistifica a guerra e seus heróis, ao lançar o conceito de fricção, que explica como o medo, a fome, a sede e a fadiga se abatem sobre cada pessoa que participa dos combates, retirando-lhes a coragem, a força, o ímpeto e o heroísmo. Com esse conceito poderíamos entender o lado "desumano" da guerra, mas nunca afirmar que essa não seria uma atividade humana. Outros conhecidos historiadores e escritores, entre eles o norte-americano Samuel Huntington, estabelece que a guerra se dará, no futuro, entre civilizações, ou entre a cultura ocidental e a oriental, mais do que entre ideologias ou até mesmo políticas, como afirmava Clausewitz. Ressurgiria com Huntington o conceito de "guerra santa" (o islã contra o Ocidente). Concluo, assim, que a guerra continua e sempre continuará presente como atividade humana, até que surja algo diferente e eficaz para resolver as diferenças (ideológicas, políticas, culturais...) entre os seres humanos.

José Augusto V. C. de Menezes
Rio de Janeiro, RJ

Música

Li a entrevista com o maestro Luciano Berio (**BRAVO!** nº 40, janeiro de 2001) e adorei! Há algum tempo eu queria saber mais sobre esse gênio da música contemporânea.

Leda M. L. Mariotto
São Paulo, SP

Correção

A série *Retrato de Jovem* (parcialmente reproduzida abaixo), que ilustra a matéria *A Matriz do Problema* (**BRAVO!** nº 40, janeiro de 2001), nas págs. 32 e 33, é de autoria de Ely Bueno, informação omitida na legenda da foto.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção* Gritos de BRAVO!, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Aydano André Motta (*Rio de Janeiro; aydano@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Daniel Piza. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva (*chefe*), Denise Lotito, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*). *Chefes:* Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*), Veruscka Girio (*veruscka@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha, Luciana Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*). *Webdesigners:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@davila.com.br)
Adélia Borges, Adriana Braga, Adriana Méola, Agnaldo Farias, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), André Andrade, Andreas Adriano, Angélica de Moraes, Antonio Prada, Argemiro Ferreira, Ariano Suassuna, Arrigo Barnabé, Artur Nestrovski, Artur Xexéo, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Carlos Haag, Carlos Heitor Cony, Carlos Rennó, Chico Mello, Christian Parente, Cláudia Riccitelli, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniel Mansur, Diógenes Moura, Dmitri Ukhov (*Moscou*), Eduardo Graça (*Nova York*), Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Fernando de Barros e Silva, Fernando Bueno, Fernando Cocchiarale, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Kinas, Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Rocha (*Nova York*), Flávia Sekles (*Washington*), Frédéric Pagès (*Paris*), Frederico Morais, Georgia Lobacheff, Gilberto Mendes, Guga Stroeter, H.-J. Koellreutter, Howard Mandel (*Nova York*), Hugo Estenssoro (*Londres*), Iacov Hillel, Irineu Franco Perpétuo, Ivana Bentes, Jefferson Del Rios, Joaci Pereira Furtado, João Marcello Bôscoli, João Marcos Coelho, João Máximo, João Paulo Farkas, Jorge Coli, José Alberto Nemer, José Antonio Pasta Jr., José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Miguel Wisnik, José Onofre, José Roberto Teixeira Leite, Julio de Paula, Katia Canton, Kiko Coelho, Lauro Cavalcante, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Libero Malavoglia, Lilian do Amaral Vieira, Lorenzo Mammi, Luís Augusto Fischer, Luis Fernando Ramos, Luis Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Antonio de Assis Brasil, Luiz Arthur Nunes, Luiz Camillo Osorio, Luiz Carlos Maciel, Luiz Fernando Vianna, Luiz Marques, Mabel Böger, Márcio Marciano, Marco Antonio Rodrigues, Marco Frenette, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa, Mauro Muszkat, Miguel Pinheiro, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Modesto Carone, Ned Sublette (*Nova York*), Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Olavo de Carvalho, Otavio Frias Filho, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Martins, Pedro Butcher, Pedro Kohler, Pepe Escobar, Rafael Lain, Ramiro Zwetsch, Reinaldo Azevedo, Reinaldo Maia, Renata Pallottini, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rubens Fernandes Jr., Samuel Araújo, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio de Carvalho, Sergio Rocha Rodrigues, Silvia Fernandes, Stella Caymmi, Tadeu Chiarelli, Tania Menai (*Nova York*), Teixeira Coelho, Tonica Chagas (*Nova York*), Wilson Martins

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*). *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel.: 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – Tel.: 0++/21/524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*). *Coordenação:* Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*). *Contador:* Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/524-1004/524-1047 – Fax: 0++/21/220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. Fotolitos: Takano e Village. Impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

FOTO KEYSTONE

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

O ANTILEVIATÃ

Escrever e ser

O escritor torna dizível o que não se sabia dizer

Por Olavo de Carvalho

Dos homens de letras que escrevem para jornais, somente uns poucos – eminentemente um Carlos Heitor Cony, um João Ubaldo – conservam ainda as características de escritores e não se rebaixam à condição de publicitários e cabos eleitorais. Tão raro e contrastante é o autêntico escritor em comparação com estes últimos, que o próprio termo *escritor*, usado abusivamente para designá-los, acaba por se reduzir a uma figura de linguagem, aplicável a qualquer atividade que não tenha com a arte de escrever senão a comunidade de instrumento, a linguagem, mesmo quando a empregue com a menos literária das finalidades, que é a de lisonjear os baixos sentimentos políticos da massa mediante a repetição de slogans, cacoetes e frases feitas.

O registro de idéias comuns requer só aprendizado, não descobertas

O que define o escritor é justamente a capacidade – ou pelo menos o esforço – de transpor em palavras a experiência autêntica do "verbo interior", aquela fala muda que, segundo Sto. Tomás, vem do coração, compreendido em sua acepção simbólica de núcleo da consciência, de centro vivo da individualidade moral.

Na maior parte das pessoas, a expressão em palavras vem de um estrato mais superficial, verbalizando apenas aquilo que já veio meio pronto das recordações de conversas ouvidas ontem ou do noticiário matutino. O conversador ordinário troca palavras por palavras. O escritor transforma em palavra aquilo que ainda não é palavra e que já não é mais pura sensação corpórea: a forma inteligível apreendida *in statu nascendi*, na fonte mesma do conhecimento intuitivo.

A tão louvada ou execrada – mas raramente compreendida – individualidade do estilo provém exatamente disto: do caráter originário e autêntico do verbo interior transmutado em exterior. Nesse sentido, um escritor nada "cria", mas "encontra": encontra

dentro de si, em estado fugaz e nebuloso, uma idéia latente, que a conversão em palavra torna patente — até para ele mesmo. Se algo o escritor inventa, é no sentido latino de *invenire*: descobrir. Daí que, nele, a verbalização tenha aquele poder curativo e revigorante que o homem comum só vem a conhecer em raros momentos de descarga confessional. A verdadeira escrita literária é uma tomada de consciência, uma conquista de si — e é individual precisamente por isso e por nada mais.

Por não compreenderem isso (e como o compreenderiam, não sendo eles próprios escritores e sim conversadores vulgares, embora de uma vulgaridade acadêmica?), muitos teóricos aplicam de maneira estereotipada, rígida e inadequada a distinção, em si perfeitamente válida, da fala comum e da fala literária; e acabam negando que ela exista, por não encontrarem provas dela no recenseamento quantitativo dos giros de estilo, quando na verdade ela não pode ser encontrada na linguagem já exteriorizada e pronta, mas apenas no ato em que esta brota do *verbum mentis*, ou *verbum cordis*, ato que precisamente os procedimentos estatísticos são os menos capacitados a apreender.

O escritor, portanto, se escreve de maneira individualizada, não é porque assim o exija a convenção do seu ofício, mas porque, se escrever de outra maneira, não estará falando desde dentro, desde a fonte das intuições, mas desde o registro consolidado das idéias comuns, já ditas e reditas e necessitadas apenas de aprendizado, não de descoberta.

Com isso, voltamos ao velho Quintiliano, segundo o qual, se você sabe o que quer dizer, sabe como dizê-lo. O problema está justamente nesse "quer". O que o escritor tenta fazer é dar voz a um querer-dizer que ainda não é um dizer e que só por meio dele se transformará em dizer, incorporando-se, em seguida, ao patrimônio dos modos comuns de dizer; ao passo que a conversação corrente se constitui do comércio de bens já incorporados a esse patrimônio.

Sim, a função essencial do escritor é tornar dizível o que ninguém, nem ele próprio, sabia dizer. O problema todo está nesse "o quê": se ele nada ouve dentro de si, se seu coração está mudo, ele nada dirá, ou dirá apenas aquilo que pode ser dito pelo conversador banal.

A verdadeira dificuldade do ofício literário, não obstante todos os formalismos e estruturalismos e desconstrucionismos, está pois no bom e velho problema do "conteúdo". Só "tem o que dizer" aquele que ouviu o *verbum cordis* e não o deixou tombar no esquecimento; ao passo que a conversação corrente — a linguagem da mídia e da política, por exemplo — tem de ignorar necessariamente esse momento interior, para assegurar a rápida associação de palavras e valores, palavras e reações, palavras e sentimentos.

Mas o *verbum cordis* é ao mesmo tempo pré-verbal e supraverbal. Ele ainda não é expressão socialmente cristalizada, mas já é presença de uma inteligência superior, superior mesmo aos talentos discursivos do escritor, que não são senão servos dessa voz interna e instrumentos de sua exteriorização social. Verbalmente tosca e informe, a voz interior é eideticamente límpida e intelectualmente suprema: é nela que se dá o ato propriamente dito do conhecer. O resto é esforço físico, associação de idéias ou consulta ao dicionário.

At the Writing Desk, **de Frederick Childe Hassam: o escritor nada cria; descobrir é divino**

O critério de distinção do literário e do não-literário não é portanto externo, quantitativo, redutível a estatísticas de giros de linguagem. É interior e fundado no autoconhecimento. Só o leitor que no ato de ler consiga efetivar esse autoconhecimento pode distinguir o literário do não-literário. Não é impossível tornar essa distinção um critério cientificamente válido, mas só pela mediação de uma fenomenologia do *verbum cordis*. Eis por que é mais fácil reconhecê-la na prática do que formalizá-la em conceitos científicos.

> O escritor transforma em palavra aquilo que ainda não é palavra e que já não é mais pura sensação corpórea

Mas, para quem é capaz de realizá-la, ela não somente é clara e distinta, mas também se incorpora de tal modo ao aparato perceptivo individual que se torna como que um novo sentido corporal: o "gosto literário" — algo tão inapreensível desde fora quanto fácil de reconhecer desde dentro.

Tudo isso concorre para que a literatura, escrita ou lida, se transforme num teste, talvez o mais rigoroso, para diferenciar a sinceridade do fingimento. Como bem viu Fernando Pessoa, ninguém é tão pouco fingido como esse fingidor de segundo grau que é o poeta: para fingir literariamente, é preciso estar "perto do coração selvagem", é preciso não mentir para si, é preciso dar voz ao *verbum cordis*.

Isso é absolutamente impossível quando se quer obter do leitor uma reação prática imediata, como se dá no caso da propaganda política. A retórica política dirige-se ao "cidadão", um papel social, não à individualidade concreta. Ela exige a repressão dos sentimentos contraditórios, o massacre da complexidade interior, a compressão de tudo na fórmula schmittiana do amigo e do inimigo, que se traduz no voto, no aplauso, na vaia, no protesto público. Ela exige que, para ser politicamente coerente, o homem, às vezes, suprima metade do que percebe.

Daí que a retórica política, por mais bela, nunca seja literatura autêntica. Ela tem fundo falso necessariamente. O escrito político só se torna literatura quando se ergue à complexidade da prova dialética, quando já é, um pouco, filosofia. Mas mesmo aí há limites. Algo de incontornavelmente desagradável aparece mesmo nos mais límpidos momentos da prosa de Cícero: sempre suspeitamos que ele não crê totalmente no que diz. Isso acontece porque ele não quer apenas nos persuadir de uma idéia, mas nos induzir a uma atitude política concreta. Quando voltada à política prática, a retórica nunca deixa de ser uma arte de suscitar reações epidérmicas.

Eis a razão pela qual a literatura nunca se deu bem com o compromisso político ou com a simples paixão eleitoral do momento. A politização de todas as esferas da conversação nacional eliminou quase que por completo a possibilidade da expressão literária nos grandes jornais e revistas.

QUINTESSÊNCIAS

Entre escutar e ouvir

A música moderna quer fazer do mundo sala de estar

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

A música moderna não faz questão de ser ouvida. Grupos como o Pizzicato Five, o Supreme Beings of Leisure, o Cibo Matto, o Shonen Knife, o Butter o8 ou o Aromabar deixam sempre muito claro que sua música não é para ser ouvida; é para ser escutada. Antologias de bares ou cafés — como o Buddha ou o del Mar — partem do princípio de que sua eficiência é tão maior quanto mais neutro for seu projeto. O que está em jogo é sempre o desenvolvimento ou a textura dessa neutralidade, nunca a discussão de seu sentido ou de suas possibilidades.

Uma tendência aparentemente unânime parece redirecionar todo o estilo novo a uma espécie ordenada de variações de gêneros que flutuam entre o kitsch e o eletrônico em modalidades que vão da bossa nova ao funk: confinada a desfiles de moda, raves ou lounges em ilhas sugestivas, a música moderna é um mantra de muzaks. Suas referências são como um sonho digital que faz com Percy Faith, Mantovani, o período de Ray Conniff na Columbia, os Boston Pops e a Mystic Moods Orchestra um *looping* infinito em que o que era a lassidão de uma estética de *cocktail* passa a ser reinterpretado como a sensualidade anestesiada de uma disposição alucinadamente *cool*. É uma música que confunde deliberadamente o fundo e a figura tentando criar um hiato diabólico entre o som e sua experiência direta: se todo envolvimento pessoal ou afetivo insinuado pelo muzak clássico devesse ser filtrado por mecanismos que reduzissem cada insinuação a uma sugestão quase secreta, hoje todos pretendem assumir como um princípio estabelecido o fato de que qualquer envolvimento não é só antiestético; é imoral. A música moderna pretende transformar o mundo todo numa sala de estar.

Por isso, quando o general George Owen Squier combinou as palavras *music* e *Kodak*, como um Lewis Caroll improvisado em Cleveland, para formar o termo *muzak* — uma alternativa supostamente mais atraente para rebatizar a transmissão exclusiva de propaganda e música por canais selecionados de rádio, que havia patenteado —, não imaginava que um neologismo descomprometido pudesse criar um gênero tão resistente. O muzak deu voz à indiferença e fez com que a música moderna revelasse uma nova forma de intoxicação: a intoxicação da apatia. A sociedade do futuro só podia limitar-se a um mundo de "alegres melodias sintéticas", como queria Aldous Huxley em *Admirável Mundo Novo* — um romance, como quase tudo em Huxley, selvagemente superestimado. A idéia de uma felicidade sintética, no entanto, não era de todo descabida: o modelo de uma música ideal só poderia vir de uma jukebox esquecida num canto de néon de um sushi-bar recém-inaugurado num shopping center para designers. A música jamais deveria ser uma forma de expressão; não deveria afirmar nenhum valor, descrever nenhuma imagem, nem sugerir nenhuma moral: deveria simplesmente tentar criar uma atmosfera — como certos papéis de parede. Ou certos móveis.

A aproximação entre música e mobília, como se sabe, não é nova: Erik Satie foi o primeiro a desconfiar que a música não deveria ser arquitetura, mas decoração de interiores. Por isso, é inútil se iludir: quando ouvimos os modernos, estamos sempre ouvindo Erik Satie de novo.

Duas versões, igualmente saborosas, circunscrevem a invenção de sua música de mobília — sua celebrada *musique d'ameublement* — a dois encontros essenciais. Num, Satie teria ouvido Henri Matisse confessar que sua verdadeira intenção era conseguir criar uma forma de arte que fosse absolutamente independente de qualquer tema específico — uma arte, segundo Matisse, comparável a uma poltrona. Para Erik Satie, a comparação deve ter tido o sabor de uma sugestão prática.

Outra versão — aparentemente mais provável — sustenta que a idéia havia ocorrido a Satie durante um almoço com Fernand Léger — almoço num restaurante onde a música ambiente, tocada por um grupo de músicos de invejável fervor, soava tão insuportavelmente alta que vários clientes haviam abandonado as mesas num protesto exasperado. Erik Satie teria reagido com uma divagação apaixonada e impaciente, afirmando a necessidade de se criar uma música que acompanhasse o ruído ambiente sem nunca tentar superá-lo. Pouco mais tarde, quando sua *musique d'ameublement* para piano, um trombone e três clarinetas foi executada pela primeira vez durante os intervalos de uma peça de Max Jacob, foi impossível fazer com que a platéia não prestasse atenção em seus acordes: ninguém conseguia ouvir música sem um tipo de atenção que invariavelmente beirava a deferência. Inconformado e colérico, de nada adiantou que Satie percorresse o público implorando para que todos continuassem conversando ou se concentrassem nas telas exibidas no salão do teatro: as regras para a música pareciam um hábito tão estabelecido quanto as mais primárias convenções sociais. Indiferente ao hábito, e certamente indiferente às convenções, Erik Satie se dedicou a levar às últimas conseqüências sua idéia original. Equiparar colcheias e cadeiras recolocava sob uma ótica ligeiramente mais subversiva as relações entre o público e a arte. A música de mobília era outra de suas armas contra o consenso, numa obra já suficientemente pródiga de todo tipo de ataques.

Les Danseuses, **de Fernand Léger: música para acompanhar o ruído ambiente, sem nunca tentar superá-lo**

O consenso, na época, tinha nome: seu nome era Richard Wagner. A influência de Wagner era absoluta; Satie reagiu à monumentalidade de seu estilo e à convulsiva grandiloqüência de sua estética com um sarcasmo que respondia à grandeza com o *snap shot*, à mitologia com o cotidiano, e à metafísica com o cinismo.

Sua ironia foi muitas vezes confundida com uma forma gratuita de provocação, mas a verdadeira natureza do humor de Satie era outra: sua obra nunca partiu da afeição infantil pelo escândalo, mas das alegrias mais básicas da agressão. Seus

temas raramente eram o que se acreditava; sob o radicalismo muitas vezes surpreendente de seu cinismo, o alvo sempre foi o consenso. Afinal, como não perceber, tanto em sua *musique d'ameublement* quanto em seu célebre ciclo das *Gymnopédies*, por exemplo – com sua austeridade gregoriana, sua glacial elegância linear e suas alternâncias enganosas de tons e modos – uma maliciosa reação à exuberância wagneriana – reação que deveria soar como uma terapêutica formal? Como deixar de ver em suas *Danses de Travers* um comentário sobre Fauré, ou na segunda parte de seu *Socrate*, com sua divisão em 6/8, uma crítica de Mendelssohn e Gounod? Erik Satie sempre suspeitou que talvez a arte não fosse tão importante assim – o que provavelmente soava muito pouco ortodoxo para a sensibilidade romântica. Suas famosas indicações para a execução de suas obras para piano são prova suficiente do admirável senso de proporções de sua perspectiva: "sem orgulho", orienta o *Prélude de la Porte Héroïque du Ciel*; "sem ostentação", indica a *Messe des Pauvres*; "modestamente", sugere a segunda *Air à Faire Fuir* – enquanto *Le Fils des Étoiles* chega a aconselhar ao pianista que "ignore sua própria presença". Numa época de tetralogias e revelações, seu pudor era explosivo.

Erik Satie desconfiava que a música não deveria ser arquitetura, mas decoração de interiores

Talvez prevendo que a busca de acordes cada vez mais elaborados – uma obsessão dos seguidores de Debussy – só poderia levar, cedo ou tarde, a um impasse terminal, sua música perseguiu cada vez mais um nível de despojamento e pureza que era como um exercício atlético de ascese. Por isso, embora conhecesse como poucos os mecanismos cromáticos da harmonia do século 19 – o que é visível para qualquer pessoa que tiver ouvido seu trabalho em *Le Médecin malgré Lui* –, Satie foi também o primeiro a desafiar, além da herança wagneriana, as cadências encantatórias da orquestração de Debussy e Ravel. A objetividade direta de seu estilo – ainda uma reação à impalpável transcendência de Debussy – iria se revelar uma influência poderosa até a *Sonata para dois pianos* de Stravinsky na década de 40.

Erik Satie sempre se comportou – e se vestiu – como um burguês respeitável; seu cinismo era reservado, discreto e absolutamente implacável: sua música parecia empenhada em atacar as normas a partir delas mesmas, não de mais uma fantasia romântica de vanguarda. Talvez seu modelo moral estivesse muito próximo daquele conformismo irônico a que se referia Jankélévitch em seu ensaio sobre a ironia: enquanto alguns pretendiam responder à desordem do mundo exagerando o caos, Satie preferia exagerar a ordem.

Ladderback Chair, **Chris Kenny: colcheias equiparadas a cadeiras; a música de mobília como arma contra o consenso**

Sua aparência meticulosamente convencional mascarava um temperamento visceralmente contrário a convenções: era obcecado por caligrafia, preferia a chuva ao sol, sempre carregava um martelo em suas caminhadas para se defender, tinha mania de guarda-chuvas, era capaz de devorar, de uma só vez, 150 ostras ou uma omelete feita com 30 ovos, adorava Jelly Roll Morton, absinto, Puvis de Chavannes e os contos de Hans Christian Andersen e detestava mulheres – com quem nunca se dava –, telefones – que nunca usava –, e sabonetes – que substituía por pedra-pomes ensaboando-se com a própria saliva, como um felino cuidadoso.

Seu senso de humor podia soar impróprio – como quando apresentou-se em trajes fúnebres para um grupo que se abrigava num abrigo antiaéreo durante um alerta, afirmando "Vim morrer com vocês"; ou quando pediu à platéia, na estréia de *Socrate*, que "quem não compreendesse, que assumisse uma atitude de submissão e inferioridade" – era um humor, entretanto, que sempre pôde ostentar uma absoluta integridade. Clichês só conseguiam provocar ainda mais seu cinismo: quando Debussy comentou que faltava certa forma à sua música, Erik Satie não hesitou – e imediatamente compôs *Três Peças em Forma de Pêra*.

Suas caminhadas eram célebres – Satie costumava atravessar Paris inteira, imperturbável, percorrendo uma média diária de 10 quilômetros: durante uma entrevista hoje clássica, John Cage e Roger Shattuck chegaram a cogitar a hipótese de que seu senso de ritmo talvez se originasse da interminável repetição do mesmo trajeto feito a pé, todos os dias, através de um ambiente limitado e estreito – é curioso notar, de qualquer forma, que toda a obra de Satie anterior a seu hábito de caminhar era marcada por tempos lentos – enquanto os ritmos mais acelerados fazem parte do período em sua carreira que coincide com o de suas caminhadas.

Sempre viveu isolado e recluso; só quando morreu é que seu irmão Conrad Satie levou Darius Milhaud e Jean Wiener ao prédio onde Erik Satie havia vivido para fazerem o inventário. Ao entrarem em seu apartamento, ficaram estarrecidos: uma camada espessa de pó cobria tudo – Satie havia passado quase 30 anos sem nunca ter jogado nada fora nem limpado nenhum cômodo – tudo parecia tão sujo que era inimaginável que tivesse podido manter uma aparência tão imaculadamente limpa vivendo em condições que, segundo testemunhas, eram propriamente escatológicas. "Gosto de ordem; poeira não me incomoda", costumava repetir. Poucas coisas dentro de casa o incomodavam. O estado de seu piano – que seria mais tarde comprado por Braque – provava que Satie nunca o tinha usado.

Os únicos amigos que o acompanharam até o fim foram André Derain, Brancusi e Darius Milhaud – cuja amizade com Satie datava da época em que Milhaud havia retornado à França de sua passagem pelo Brasil como secretário do poeta e diplomata Paul Claudel. Não teve paciência para manter muitas amizades.

Não respondia a críticas nem a críticos; nunca perdeu tempo com ataques vazios; seu alvo nunca foi o sublime, mas o ridículo. "Por que atacar Deus?", ele se perguntava – "Ele talvez seja tão infeliz quanto nós."

Sua vida foi um complemento talentoso de sua obra; ambas têm atravessado o tempo fazendo de sua intransigência uma invenção tão memorável quanto alguns de seus acordes. Sem seu humor, entretanto, era só natural que acabássemos transformando sua idéia de música como mobília num transe um pouco afetado. Deveríamos pensar mais em Erik Satie.

Isso talvez evitasse a tentação fácil – e tão burra – de tratarmos com muita seriedade o que a maioria acredita ser a grandeza.

SEMPRE ALERTA

Ensaio sobre ensaios

Paradoxos do gênero que é uma aventura do espírito

Por Sérgio Augusto

Alguns admiradores deste espaço (não me refiro, especificamente, ao minifúndio que aqui ocupo, mas à gleba como um todo) costumam questionar o rótulo que lhe foi dado. Julgam a palavra *ensaio* um tanto ou quanto pretensiosa para qualificar o que, em geral, segundo eles, não passam de crônicas, artigos e comentários. De alto nível, ressalvam sempre, porém demasiado curtos e ligeiros para fazerem jus à insígnia de ensaio. Se me tivesse cabido a honra de batizar esta seção (sou apenas padrinho do escoteiro Sempre Alerta que demarca as minhas ruminações), é bastante provável que outro nome lhe teria dado – algo mais abrangente, inespecífico, como, digamos, *Balaio*, em homenagem à legendária revista *Senhor*, em cujas páginas finais reluzia uma seção com esse nome, também à base de artigos e comentários, que ninguém qualificava de ensaios, embora assim pudessem ser chamados, sobretudo porque escritos por gente do naipe de Ferreira Gullar, José Guilherme Merquior, Lúcio Rangel e José Lino Grünewald. De todo modo, *Ensaio* não lhe cai mal, pois ensaio é bem menos e, paradoxalmente, bem mais do que muitos de vocês acham que é.

"Estudo sobre determinado assunto, porém menos aprofundado e/ou menor que um tratado formal e acabado." É assim que o *Aurélio* define a palavra *ensaio*, sem entrar em detalhes sobre os limites de sua extensão e profundidade. No que diz respeito a ensaio, ou a qualquer outra forma literária, uma coisa é indiscutível: tamanho não é documento; e a prova cabal disso são as meditações de Montaigne, que deram origem a esse gênero ou subgênero literário, quase tão breves quanto as reflexões contidas na primeira seção desta revista. Também breves e condensados eram os pensamentos de Pascal e os aforismos de Nietzsche. Aforismos e epigramas nada mais são que ensaios em miniatura, bonsais reflexivos.

Do francês *essai*, até etimologicamente o ensaio se define como uma tentativa, uma experiência, uma aventura do espírito, um exercício mental sem amarras prévias, aberto, livre. Livre até para ser longo, imenso, quase paquidérmico, como os textos de Emerson e Carlyle, por exemplo, e, de preferência, avesso ao categórico, ao concludente. O próprio Montaigne insistia que uma das marcas distintivas do ensaio é sua rejeição a maneiras de pensar fechadas e sistemáticas. Profundidade são outros qui-

mes, William Hazlitt, H. L. Mencken e Edmund Wilson. Mas não são poucos os que minimizam sua expressão, superdimensionando sua tendência para ser leve (o ensaio nada mais seria que uma crônica erudita) e terapêutico (ele nos faria "sentir bem e confortável", segundo G. Douglas Atkins), quando não o reduzindo a uma atividade de segunda classe, como fez E. B. White, cometendo uma injustiça (não existem gêneros de segunda, só autores de segunda), inclusive contra si próprio, já que foi um dos mais admirados redatores (ou melhor, ensaístas) de toda a história da revista *The New Yorker*.

Um ensaio não é exatamente um artigo, nem uma meditação, tampouco um monólogo, uma resenha, uma memória, um tratado, uma diatribe, uma reportagem, uma elegia, uma sucessão de apotegmas, mas pode se assemelhar a um ou a vários desses tipos de escrita. Não é, por isso mesmo, um gênero, estável e facilmente identificável como o romance e a poesia, mas um genérico. Como qualquer prosa não-ficcional, pode resultar desajeitada, porém utilitária, como uma carteira escolar ou elegantemente funcional como um escritório desenhado por Josef Hofmann, Phillip Starck ou Claudio Bernardes. Não só sua pauta é ilimitada, como também sua saúde depende da diversidade e excentricidade de seus temas. O ensaísmo praticamente renasceu depois que Roland Barthes e Umberto Eco provaram que produtos de supermercado, as luvas de Rita Hayworth e as orelhas do Mickey são tão dignos de uma reflexão como a morte, a solidão, a velhice, as paixões, a miséria.

Reflexão sobre a morte ou sobre luvas: profundidade são outros quinhentos. Mas não custa lembrar que certas frases de Oscar Wilde, Walter Benjamin e Karl Kraus contêm mais sabedoria do que as quilométricas leréias de... (ponha aqui o nome de um acaciano de sua preferência).

Phillip Lopate, editor do indispensável *The Art of the Personal Essay*, definiu o ensaio como "uma sobremesa do espírito", uma ambrosia de idéias. Também já o qualificaram de "jóia literária", tendo em mente, é claro, a ourivesaria de Montaigne, Henry Ja-

FOTO HULTON/GETTY

Como forma literária, o ensaio é mais antigo que o conto e o romance. Surgiu na alta cultura literária de Roma, misturando as energias da retórica e da epistolografia. Sêneca e Plutarco foram ensaístas (*avant la lettre*, bem entendido), que ruminaram sobre o amor da riqueza, a inveja, o ódio, a raiva, a educação infantil e os costumes do império, temas que Hazlitt retomaria 18 séculos mais tarde, ou seja, no século 19, apogeu do ensaísmo. Quase todos os escritores e poetas do século 19 escreveram ensaios, muitos disfarçados de resenhas literárias, fenômeno que se repetiu no século seguinte, com Albert Camus, George Orwell, Gore Vidal, Mary McCarthy, Norman Mailer, Anthony Burgess, Italo Calvino, entre outros, e perdura neste com, entre outros, Tim Parks e Nick Hornby.

O ensaio levou às discussões três delinqüentes retóricos: a digressão, o exagero e a malícia

Todos eles enfrentaram (e ainda enfrentam) a má vontade do mundo acadêmico, que sempre manteve o ensaio produzido para jornais e revistas sob suspeição, por julgá-lo demasiado subjetivo, acessível e beletrista. Um intruso nos aristocráticos salões da filosofia e da polêmica com paletó e gravata, o ensaio estragou a festa ao introduzir nas discussões ditas elevadas três delinqüentes retóricos: a digressão, o exagero e a malícia.

Se a literatura é, como dizia Ezra Pound, "notícia que nunca deixa de ser novidade", os melhores ensaios, naturalmente, são aqueles premiados com a perenidade. Tal dádiva independe da escolha do assunto. George Santayana tem um ensaio sobre o fim da Primeira Guerra Mundial, *Tipperary*, cuja leitura permanece emocionante e atualíssima até hoje – e por certo não parecerá obsoleto se lido ao fim de algum conflito internacional deste ou de qualquer outro século. Precisão e clareza de raciocínio, transparência de estilo e vigor argumentativo são qualidades básicas, mas os melhores ensaístas são aqueles que, além dessas virtudes, possuem agudo senso do que ainda não foi apropriadamente discutido e se metem a rediscuti-lo de outro ângulo. Quanto mais complexa a mente do ensaísta e distinta a sua prosa, maiores são as suas chances de se destacar e ser eterno, ou quase isso.

Modéstia não é virtude exigida, nem talvez recomendável, a um ensaísta, mas ele só terá a ganhar se não se esquecer de que, por mais profundas que sejam as suas reflexões sobre a avareza, o ciúme, o adultério e o colonialismo, jamais conseguirá inventar um Scrooge, um Bentinho, uma Ana Karenina, uma Ema Bovary e um Kurtz. A literatura não é só uma notícia que nunca deixa de ser novidade, mas também um ensaio com os sortilégios intransferíveis da ficção e personagens capazes de sintetizar e emblemar idéias que retórica alguma consegue emular. Por isso é mais fácil escrever ensaios do que contos.

A PROSA DO MUNDO

2001, o filme e a crítica

Stanley Kubrick foi dos grandes narradores do século

Por **Fernando Monteiro**

Não sei mais em qual ano do século que passou Glauber Rocha teria esmurrado Louis Malle, num dos festivais de Cannes.

Julgando-se prejudicado por baixas manobras do premiado Malle, o cineasta brasileiro investira contra o diretor de *Ascenseur pour l'Échafaud* – segundo algumas testemunhas – da forma mais absurda e inesperada. Conhecendo-se Glauber (e conhecendo-se Malle), esse famoso murro, se não chega a parecer engraçado, certamente se insere no folclore das reações glauberianas típicas (neste caso, em brutal resposta às "habilidades subpolíticas" do seu colega francês).

Tudo bem, já faz tempo. Louis Malle foi o cineasta capaz de fazer um filme sobre incesto – entre mãe e filho – terminar às gargalhadas (!), e Glauber Rocha, como se diz, "tinha dessas coisas" (e outras): uma vez em que quiseram apresentá-lo a Federico Fellini, na mesma sala, na mesma França, ele saiu correndo e gritando que "não queria conhecer o diabo", etc. Sabe-se lá o que se passava na mente convulsa, cheia de elucubrações, de um criador de gênio como o cineasta de *Terra em Transe* – enquanto a obra e o queixo de Malle... Bem, no campo das disputas artísticas e das discussões culturais, nada justifica o ato de esmurrar alguém (como Ariano Suassuna esmurrou o crítico de cinema Celso Marconi, em 1968), fisicamente, e, mesmo, daqueles outros modos que equivalem, a meu ver, à mais descabida das agressões físicas: por exemplo, quando se escreve sobre uma obra artística da maneira como Sérgio Augusto de Andrade (SAA) escreveu sobre os filmes de Stanley Kubrick na edição de janeiro desta revista.

No ano passado, em outro artigo, SAA já investira – como um *panzer* mal lubrificado – contra o "sentimentalismo" de Charles Chaplin, a validade da sua obra e o talento do criador do Vagabundo. Ele parecia esquecido de que a veia sentimental de Chaplin provinha daquelas mesmas tradições artísticas, dos séculos 18 e 19, que produziram outro Charles e as suas crianças infelizes, suas ruas de miséria e agiotas, mulheres grávidas em farrapos e ladrões simpáticos, à beira do assassínio. Falo de Charles Dickens, é claro, e espero que o grande romancista, autor dessa obra-prima de "sentimentalismo" que é *David Copperfield*, não seja o próximo atingido pelo mau humor e pelo desprezo do nosso articulista...

Mau humor? Se fosse só mau humor, creio que eu não estaria aqui, ocupando o espaço de **BRAVO!** com um protesto — infelizmente retardatário — pela forma simplista de "resolver" o caso do *clown*, de tradição "dezenovesca", que foi Carlitos e, atualizadamente, pelo gênero de comentário sofismático-adjetivo com que SAA brindou Kubrick, um artista do século 20 que se debruçou sobre o 21.

Gostaria de esclarecer, antes de mais nada, que eu não formo entre os admiradores mais ardorosos do cineasta de *2001, Uma Odisséia no Espaço*. E gostaria de esclarecer, também, que SAA tem o pleno direito de não gostar, de detestar o cinema de A ou B, como exercício de puro gosto, da empatia e da preferência — ou da ojeriza — pessoais. Em conseqüência disso, a ele (e a qualquer outro) evidentemente é lícito expressar a sua admiração, ou o seu desagrado, publicamente, desde que não baseados no simplório truque do *eu digo* travestido de certo "saber" decifrador, em *optical* efeito de frases postas a funcionar como uma falsa grande lente — presumida — de aumento do som das palavras e não dos raciocínios demonstrativos da opinião.

Cinema, **de George Segal: espaço para exercício de puro gosto**

FOTO ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, BUFFALO/DIVULGAÇÃO

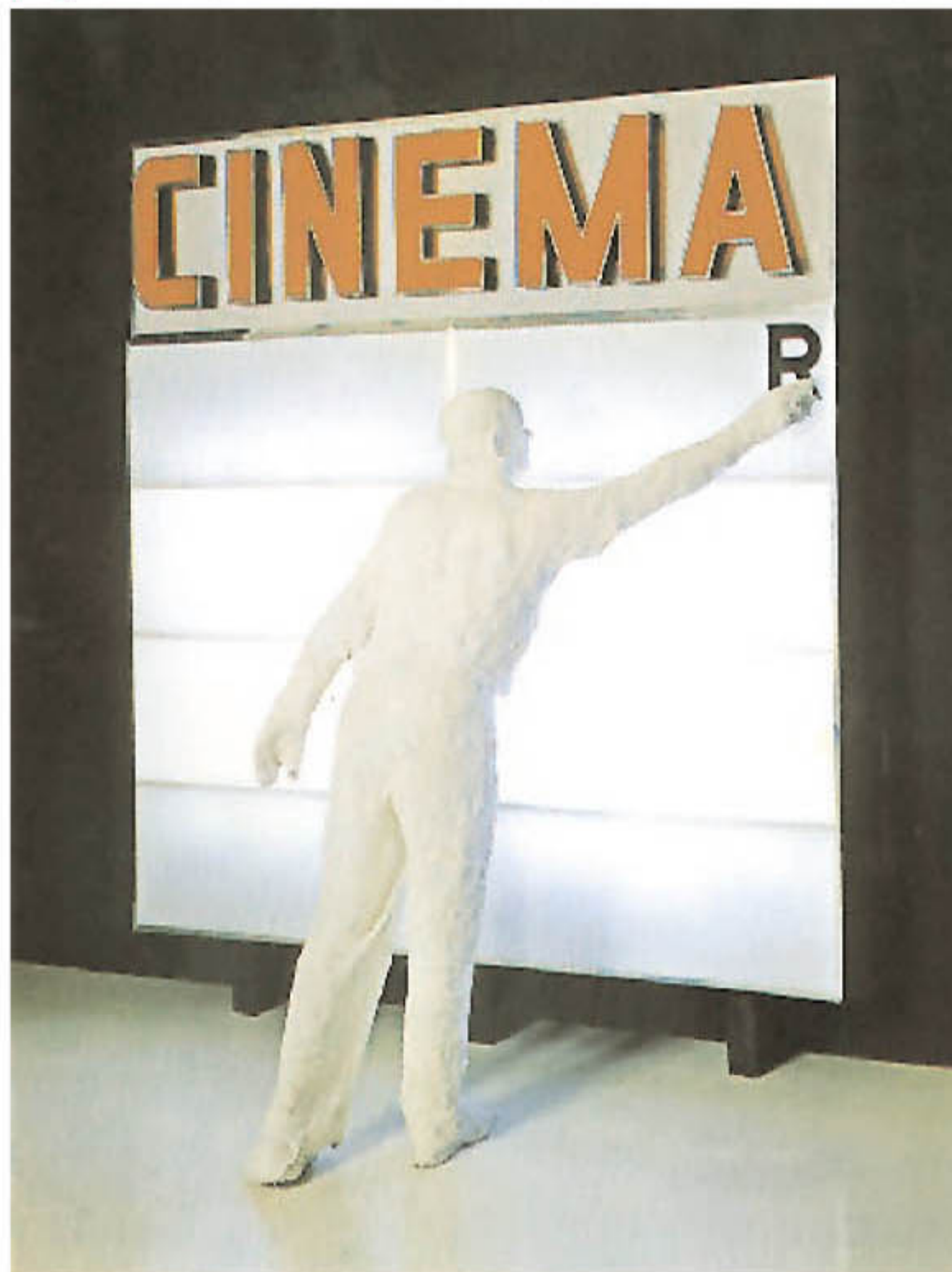
Som e fúria não bastam — ou não deveriam bastar — para nos convencer de que Charles Chaplin foi alguém destituído de qualquer talento ou de que Stanley Kubrick foi um "idiota", autor de uma obra cinematográfica que, aos olhos de SAA, seria a "maior homenagem que o cinema pôde prestar às formas da burrice, em toda a variedade das suas manifestações".

Isso é SAA espumando — e lançando seus obuzes de frases torneadas contra o cineasta de *De Olhos Bem Fechados* mais ou menos como Glauber se lançou contra Malle. Contudo, nem o nosso *panzer* de estimação é um gênio como Rocha nem Stanley Kubrick é um cineasta menor como Louis Malle (mas, nem por isso, esmurrável)...

O diretor de *O Iluminado* é, na verdade, muito menos do que um cineasta menor para SAA: nas suas palavras tonitruantemente raivosas, Kubrick seria apenas um "*poseur* petulante, incompetente, intelectualmente risível e sem nenhum senso de narrativa".

Eu li duas, três vezes esse fim do primeiro texto da **BRAVO!** de janeiro. E me achei agredido como espectador, mediano, da arte cinematográfica do século findo — que teve em Kubrick um dos seus narradores mais eficazes e dotados para narrar por meio da imagem e do som. Afirmar — simplesmente afirmar, sem mais aquela — que ele não tinha "nenhum senso de narrativa" é desconhecer, por completo, alguns filmes que SAA não cita em nenhum momento (curiosamente) e estão entre os melhores, sem dúvida, da filmografia do cineasta americano: o rigoroso e depurado *Glória Feita de Sangue* (1957), o depurado e sensível *Lolita* (1962), o enlouquecido e impagável *Doutor Fantástico* (1964) e o sombrio artefato pop que é *Laranja Mecânica* (1971), um passeio também pelo futuro angustiante que inquietava o diretor. Todos maravilhosamente narrados — como também *Spartacus*, superespetáculo de cuja magnificência só restou, hoje, a exemplar *narrativa* (capaz de tornar o *Gladiador* do ano 2000 um filme mais velho do que a superprodução de Kirk Douglas, de 1960).

> Kubrick não foi aclamado com base apenas nos truques de um diretor de arte para editoriais de moda

Nenhum dos filmes acima citados foram aceitos como de superior qualidade — e internacionalmente aclamados — com base apenas na admiração dos truques de um "diretor de arte para editoriais de moda em *Vogue*" (sic). Essa experiência anterior (e que parece irritar SAA mais do que tudo) conferiu um requinte visual à *mise-en-film* do cineasta de *Barry Lyndon* que ninguém, até agora, se lembrara de lamentar. Mais: os filmes de Kubrick que o nosso Sérgio considera "toleráveis" — palavra sintomática — parece-me que são, justamente, os dois piores da carreira do "famigerado" ex-diretor de arte (*O Iluminado* e *De Olhos Bem Fechados*) e um exercício policial (*O Grande Golpe*) de qualidade, sim, porém jamais influenciado, no tom e no clima, pelo cineasta consistentemente medíocre que foi o francês Jean-Pierre Melville (conforme é assegurado que *O Grande Golpe* o foi, no artigo furibundo do nosso SAA). O leitor atual — que certamente não conhece Melville e mal conhece Kubrick — é levado a pensar que SAA nos faz o favor de citar um "grande autor" cinematográfico meio desconhecido... mas quem tem mais de 40 anos (ou tem menos, mas freqüenta cinematecas) sabe que o "culto" ao cinema de Melville foi apenas um daqueles acessos de breves manias esnobes cultivadas num certo âmbito francês, dos Louis Malle e outros cinéfilos menos votados. De qualquer modo, é desse exército de sombras palavrosas que se nutre um texto *panzer* típico, confiante no vago poder dos adjetivos, dos trocadilhos óbvios com a "mística" 2001, etc., e mais esta esperança de todos os imitadores (bons e maus) de Paulo Francis: a de que todo o mundo suponha que eles saibam do que estão falando quando escrevem do alto da policromia do *eu digo*.

A beleza como pecado

Giuseppe Tornatore, o diretor de *Cinema Paradiso*, fala sobre *Malena*, seu novo filme, que narra o amor impossível de um menino por uma prostituta

Por Elisa Byington, de Roma

FOTOS SERGIO STRIZZI/DIVULGAÇÃO

Monica Bellucci (na pág. oposta e nesta, com Giuseppe Sulfaro): pecado que merece castigo

Nesta pág., Tornatore em dois momentos no set de *Malena* (na pág. oposta, Monica Bellucci): "Tem sido dito sempre que meus filmes têm algo de estereotipado. Tanto que já não sei mais se devo considerar esse termo com conotação negativa ou se virou algo de positivo"

"Eu tinha 13 anos, era fim da primavera em 1940, quando a vi pela primeira vez. Lembro-me bem daquela tarde, pois, enquanto Mussolini declarava guerra à França e à Inglaterra, ganhei minha primeira bicicleta." Assim começa *Malena*, novo filme de Giuseppe Tornatore, que está estreando no Brasil. É a história do amor impossível de um menino de 14 anos por uma mulher durante a Segunda Guerra Mundial. Sozinha desde que o marido partiu para a guerra, a presença dessa mulher, a belíssima Malena (Monica Bellucci), torna-se incômoda na pequena cidade onde mora, que acaba condenando-a à prostituição. A 13 anos do sucesso de *Cinema Paradiso* (1988, Oscar de Melhor Filme Estrangeiro), que o consagrou internacionalmente, o cineasta volta a falar sobre a Sicília, sua terra de origem, numa trama baseada em fatos reais na qual o narrador é igualmente um menino (Renato, vivido por Giuseppe Sulfaro).

Tornatore mesmo, com seus grandes óculos, sorriso aberto, jeito franco, apesar dos anos a mais e cabelos a menos, mantém o ar de menino. Nascido em Bagheria, nos arredores de Palermo, em 27 de maio de 1956, ele não abre mão de suas referências sicilianas. A expressividade do povo e a beleza das paisagens de sua ilha foram matéria-prima fundamental também em *O Homem das Estrelas*, indicado para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1996. O filme, passado no pós-guerra, é uma homenagem ao ambiente sociocultural que gerou a grande cinematografia do Neo-realismo italiano — e revela como todas as histórias pessoais poderiam se transformar em ficção.

Apesar de ter estreado como diretor de teatro, assinando montagens de Pirandello (autor siciliano) e Eduardo De Filippo aos 16 anos, Tornatore tem o cinema como inegável centro dos seus interesses. Personagem fundamental em *Cinema Paradiso* e *O Homem das Estrelas*, em *Malena* essa arte volta a ocupar um papel crucial como compensação de sonhos frustrados ou agente da educação sentimental dos principais personagens. Produzido pela imbatível Miramax, companhia americana conhecida pelos Oscars que foi capaz de acumular nos últimos anos, o filme foi campeão de bilheteria na Itália e indicado para o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrageiro. É a primeira aventura de produtores americanos em língua italiana — "a Paramount produziu um filme do Rosselini, mas era filmado em inglês", conta o cineasta na entrevista que segue, concedida em Roma.

BRAVO!: *Malena* é um filme sobre a beleza feminina como problema?

Giuseppe Tornatore: É um filme sobre o papel desestabilizador da beleza. Naquele contexto, com tantos sentimentos reprimidos, a beleza de Malena, o desejo que provoca, vira um crime a ser punido.

Assim como em *Cinema Paradiso*, o personagem principal é um menino. Há algo de sua infância aí?

Este não é um filme autobiográfico. Nem é a projeção de uma infância que eu pudesse ter desejado, com os sentimentos de culpa que Renato tem e sua "responsabilidade" por acreditar que é o único que poderia salvar *Malena*. Não gostaria de ter vivido um amor assim, estranho e sofrido. Quando eu tinha a idade de Renato, os costumes já tinham mudado bastante em relação aos anos 40. Ainda assim era difícil ter uma relação simples com o sexo oposto. Acredito que em alguns aspectos todos tenhamos tido experiências semelhantes.

A impressão que se tem é que as mulheres em seus filmes têm um papel importante, mas falam pouquíssimo ou quase nada.

Será? Quem sabe seja porque as mulheres dos filmes são mais concretas do que as mulheres da realidade... Não sei como responder. A pergunta me embaraça e dá tentação de fazer uma piada. Talvez seja o caso de pensar um pouco no assunto.

Em *Malena*, mesmo quando ela fala, não diz nada de importante...

Não é verdade. Quando ela é levada ao tribunal, seu depoimento é fundamental. Sabe se defender. Essa pergunta me foi feita por várias pessoas, freqüentemente escondendo uma insinuação maldosa. Pois Bellucci é uma top model, nunca foi celebrada como atriz. Segundo essa visão, eu teria tido o cuidado em não fazê-la falar. A verdade é que no filme a vida dessa mulher não é vista objetivamente. Ela é narrada por um menino que não vive com ela e não a conhece realmente. Ele só pode espiá-la de longe; às vezes um pouco mais próximo. Não ouve o que ela tem a dizer. Só nos momentos públicos, enquanto interage com os outros. Capta fragmentos da sua existência, momentos da sua solidão. Não podia fazê-la falar sozinha feito uma louca.

O autor do argumento original revelou que a história — vivida por ele — se passava em Treviso, no norte da Itália, durante a Resistência. Segundo ele, o filme, transferido para a Sicília, perdeu em densidade histórica e intensidade dramática por causa da extroversão siciliana.

Para mim, era mais natural transportá-lo para a Sicília. Na Sicília não houve a luta da Resistência. Além do que, em tal contexto, teria virado mais uma obra sobre a Resistência, e isso não era o que me interessava. Queria contar a história do desejo de um menino por uma mulher. São escolhas.

Além da proverbial masturbação, entre os meninos dessa idade há o despertar intenso da dimensão sonhadora e romântica, do amor que às vezes se dirige à professora, à amiga da mãe. É

O Que e Quando

Malena, de Giuseppe Tornatore. Com Monica Bellucci, Giuseppe Sulfaro, Luciano Federico, Matilde Piana e Pietro Notarianni. Até o fechamento desta edição, a previsão de estréia do filme era para o fim de fevereiro

um aspecto que talvez seja pouco explorado pelo filme, que dá mais espaço ao erotismo. Às vezes a visão adolescente parece ceder o passo a um olhar adulto.

O menino percebe a maneira como os outros olham Malena e entende a diferença. Para mim, Renato é um Telêmaco incestuoso, e Malena, uma Penélope cujo marido, o seu Ulisses, está na guerra (*o trio é, respectivamente, filho, mãe e pai na* Odisséia *de Homero*). A cidade deles é uma cidade de "pretendentes" (*personagens da* Odisséia *que ambicionam se casar com Penélope*). Para contar como é diferente o olhar incestuoso de Telêmaco em relação aos "pretendentes", era preciso mostrar o olhar de ambos.

Acusaram o sr. de mostrar uma imagem estereotipada da Sicília, daquelas que agradam no exterior. Foi uma concessão?

Tem sido dito sempre que meus filmes têm algo de estereotipado. Desde *Cinema Paradiso* – "Como pode um filme sobre a Sicília não falar da máfia?" – até *O Homem das Estrelas*... Tanto que já não sei mais se devo considerar esse termo com a mesma conotaçao negativa de quando aprendi a empregá-lo ou se virou algo positivo.

Como é a versão mais curta que você fez do filme?

Fiz essa versão com dez minutos a menos, cortando as cenas mais eróticas por motivo de censura. Mas não sei se será a versão distribuida em todo o exterior ou só nos Estados Unidos.

Censura?

Houve algum momento nesses últimos dez anos em que se pudesse falar de ausência de censura? Para mim, ela sempre existiu. Nos Estados Unidos foram cortadas algumas cenas do filme de Kubrick (*De Olhos Bem Fechados*), não? Verdade é que hoje a censura se deve sobretudo a razões de mercado. Os americanos não têm problemas com a violência, mas com a sensualidade... Os produtores temem que restrições morais provoquem indicações da censura que diminuam o público do filme – que, no caso, já tem limites por ser um filme em língua estrangeira. Faz-se sempre alguma variação nos filmes com distribuição internacional. É normal.

Seu amor pelo cinema mais uma vez está presente na reconstrução de cenas dos clássicos do cinema em preto-e-branco. Além dessas, a crítica tende a ver citações no filme. São intencionais?

Lançaram uma espécie de concurso. Viram ali de Spielberg a Rosselini. Um delírio. Hoje não se pode mais incluir uma cena de circo em um filme sem que falem em citação de Fellini. Mas o circo existia antes de Fellini. Incrível é que não se referem aos fragmentos em preto-e-branco como citações explícitas de filmes que podiam compor o imaginário erótico de um menino nos anos 40: *Tarzan*, *Cleópatra*. Na verdade, ninguém percebeu a citação fundamental no esquema narrativo do filme: é a *Odisséia* de Homero. Tal e qual.

O filme segue num ritmo, e, de repente, depois de alguns fatos traumáticos, a protagonista vira prostituta como se não houvesse outra escolha.

O filme tem sempre passagens bruscas pelos motivos que eu expus antes. Não é narrado pela protagonista. Ela é vista na praça, um homem a olha da janela. Vinte minutos depois, os dois estão jantando juntos e se beijando. Renato não sabe de tudo. Vê somente trechos da vida dessa mulher.

O amor verdadeiro é somente o amor não correspondido, diz o narrador no fim da trama. É assim?

É uma frase de Rilke. Me convence bastante. O amor absoluto é muito mais próximo do amor não correspondido. O amor correspondido é mais frágil. Mais cedo ou mais tarde, acaba. O não correspondido é absoluto e como tal permanece. Não se consome. Os amores vividos têm uma curva existencial que os levam a se exaurir.

A fotografia de *Malena* tem uma cor especial. Como ela foi concebida?

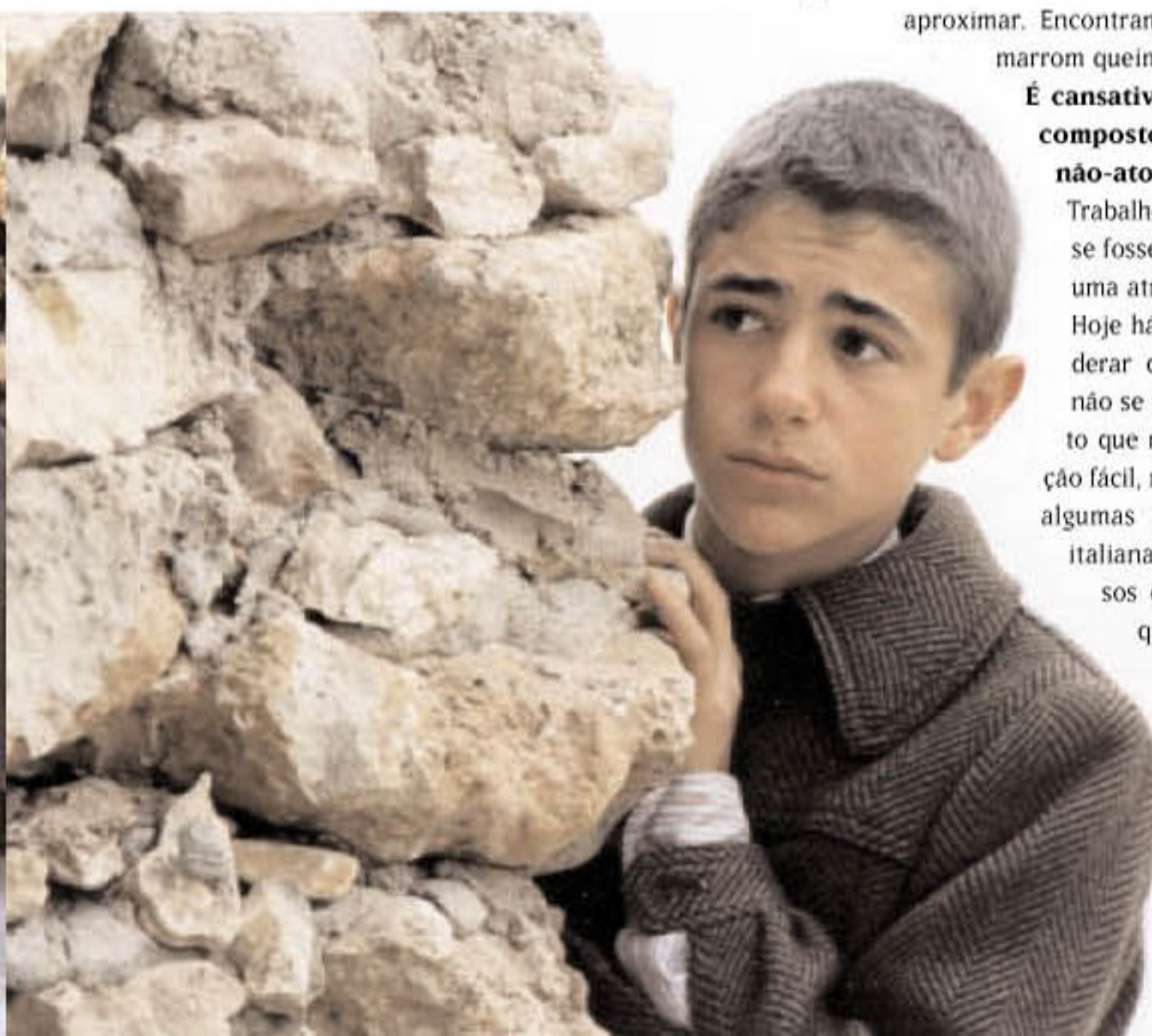
Eu tinha imaginado o filme em preto-e-branco, mas não foi possível fazê-lo assim. Os produtores argumentaram que era muito limitador para o mercado. O preconceito contra o preto-e-branco ainda é muito grande. Procuramos então uma cor que pudesse se aproximar. Encontramos aquela tonalidade marrom queimada.

É cansativo dirigir um elenco composto basicamente por não-atores?

Trabalhei com Bellucci como se fosse uma atriz. Para mim é uma atriz, já fez vários filmes. Hoje há a tendência de considerar que, uma vez modelo, não se possa virar atriz. É certo que não é uma transformação fácil, mas antes, nos anos 50, algumas das melhores atrizes italianas surgiam dos concursos de beleza. Posso dizer que, entre todos os atores e atrizes com quem trabalhei, até hoje ela foi a mais disciplinada.

Seu produtor revelou que os

Acima, outra cena com o objeto da paixão de Renato (Giuseppe Sulfaro, abaixo, à esq.). "Viram no filme citações de Spielberg a Rosselini. Um delírio", diz Tornatore. "Hoje não se pode mais mostrar uma cena de circo sem que falem em citação de Fellini. Mas o circo existia antes de Fellini"

A presença de Malena (acima) perturba uma cidade da Sicília durante a Segunda Guerra (à direita, cena do filme). O cenário da história original, em Treviso, foi mudado por Tornatore: "Eu queria contar o desejo de um menino por uma mulher. São escolhas"

Dignidade sem Histeria

Malena, como o restante da obra de Tornatore, oferece emoções fáceis, mas não rasteiras. Por Nelson Hoineff

Em *Um Dia Muito Especial*, de Ettore Scola (1977), toda a cidade de Roma está reunida para a visita de Hitler, exceto duas pessoas, talvez: Sophia Loren, uma dona de casa preocupada com seus seis filhos, e Marcello Mastroianni, um jovem radialista preocupado com sua sexualidade. Em *Malena*, de Giuseppe Tornatore, a época é quase a mesma. O fascismo mostra suas garras na Itália, e a obscura aldeia de Castelcuto, na Sicília, tenta viver a sua vida, enquanto pelo rádio Mussolini está declarando guerra à França e à Inglaterra. Ao mesmo tempo em que o Duce berra, um garoto de 12 anos, Renato (Giuseppe Sulfaro), ganha sua primeira bicicleta — e esta, diz, é a sua lembrança mais importante.

Tanto num caso quanto no outro, a guerra que se aproxima é o pano de fundo para histórias que contêm um punhado de sexo, amor e intriga, não necessariamente nessa ordem. Scola e Tornatore não são originais ao fazer isso, e a receita é apenas mais um ponto em comum entre filmografias que desde *Splendor* (de Scola) e *Cinema Paradiso* (de Tornatore) se cruzam com freqüência inusitada.

Não é só a nova bicicleta que fascina o jovem Renato. Ele, como todos os homens de Castelcuto, está encantado com a beleza exuberante de uma mulher que acaba de chegar à cidade. Aos 27 anos, Malena (Monica Bellucci) exala sensualidade, desfilando sozinha enquanto seu marido está lutando no front africano. Os mais velhos a cortejam; Renato só pede a ela tempo para crescer (como queria Nelson Rodrigues); seus colegas se masturbam em grupo. É fácil prever que as mulheres da cidade, que a princípio falam mal de Malena, mais cedo ou mais tarde se unirão para destruí-la. A oportunidade chega junto com a notícia da morte de seu marido em combate — e a necessidade que a leva a se abrigar nos braços de quem a paga, mesmo que o cliente esteja a serviço do Führer.

Tornatore não é o tipo de cineasta que cace surpresas. Seu tipo de caça é a emoção, às vezes a emoção mais fácil, oferecida numa embalagem que deixa antever seu conteúdo, como se fosse uma gravata ou um CD. Raramente, no entanto, ele se volta para as formas mais rasteiras dessa emoção. Em seus filmes, ninguém procura encontrar a verdadeira mãe nem saber quem é o pai do próprio filho. Mesmo sem sofisticar, o diretor costuma ser digno naquilo que oferece.

E o que *Malena* oferece, além da beleza cuidadosamente trabalhada de Bellucci, é um pouco da tradição do cinema italiano que descende, mesmo que de forma longínqua, do Neo-realismo. Como no desfile de personagens não muito difíceis de desenhar, porque tiveram um papel importante na construção, pelo cinema, da imagem siciliana; ou no sabor regional que emerge cada vez que os meninos na escola dizem obscenidades em dialeto que o professor é incapaz de compreender.

Ainda assim, tanto *Malena* poderia situar-se em qualquer outro lugar (o romance original de Luciano Vicenzoni não é passado em Castelcuto) quanto poderia ter tido um tratamento que não abrisse espaço a um sorriso sequer. Seu tema verdadeiro é a destruição de vidas humanas pelas forças externas. Cada um trava a sua guerra; a de Malena não é contra os Aliados, mas contra as aldeãs que a invejam. Tanto Malena quanto suas detratoras acabaram ficando, por mero acaso, do lado errado — e de maneiras diferentes estão condenadas a pagar por isso.

Acima desse fato circunstancial paira o amor do garoto e do próprio marido. Ele transcende a histeria dos tempos fascistas e remete a história a um mundo povoado pela nova bicicleta, a necessidade da sobrevivência, a busca do eu. A beleza e o desejo são as armas em suas guerras particulares. É nelas que Tornatore se ampara, eventualmente esquecendo até o pequeno Renato, que, de eixo condutor da história, acaba se transformando em mero coadjuvante dela.

Abaixo, *Cinema Paradiso*, um dos pontos em comum entre Tornatore e Ettore Scola – na obra de ambos, a grande política pode ser pano de fundo para tramas com um punhado de sexo, amor e intriga

FOTO KEYSTONE

americanos tinham pensado em Catherine Zeta-Jones para o papel principal. É verdade?
Se eu fosse ele, não teria contado. Jamais devemos revelar quais atores foram cogitados e por que não foram escolhidos. Quando acabei o primeiro tratamento do roteiro, houve um momento em que a Miramax sugeriu nomes. Entre estes, o único que poderia ter se aproximado das características de Malena era a Zeta-Jones. Por um momento eles insistiram para que eu a escolhesse. Gosto muito da Zeta-Jones, mas tinha escrito o filme para Monica Bellucci. Acreditava que não seria justo uma história tão italiana ser representada por uma atriz não italiana.

A Miramax interferiu muito na sua direção?
Nem mais nem menos do que as outras companhias americanas. Ela distribuiu *Cinema Paradiso*, *Estamos Todos bem*, *O Homem das Estrelas* e *Malena*. Já nos conhecemos bastante. À diferença de outras companhias, a Miramax participa com entusiasmo e afeto, coisa que ajuda nos momentos de dificuldade. Sentir que o produtor, além do interesse comercial, tem afeto e cumplicidade é importante. Um telefonema, um incentivo em certos momentos, isso conta muito.

***Malena* é mais um filme com belíssima trilha de Ennio Morricone. O sr. não imagina trabalhar com outro músico?**
Fiz meu primeiro filme com música de Nicola Piovani (*Oscar pela trilha de* A Vida É Bela, *de Roberto Benigni*), que estimo muito. No segundo filme, encontrei Morricone, e foi uma relação tão feliz que continuamos a trabalhar juntos.

O sr. declarou que, quando acaba um filme, já está pensando no seguinte. Qual será o próximo?
Filmando ou não, pelo menos uma vez por dia tenho uma idéia para um filme. Nem por isso escrevo 365 roteiros por ano. Às vezes, por acidente, uma história vira filme. Mas o normal é que as histórias não virem nada. Só pedaços de papel. Às vezes acontece de alguém querer investir dinheiro, e então vira filme. Mas é um fato excepcional.

Assim como o amor, o filme mais belo é o filme não concretizado?
No final do *Decameron*, de Pasolini, o pintor que acabou um enorme afresco em uma igreja olha para a pintura e se pergunta: mas por que fazer uma obra quando é tão belo apenas imaginá-la? Lógico que é maravilhoso fazer um filme. Mas é sempre uma reescritura. Ao escrever uma história, ela já é diferente de como você a tinha imaginado. Começam as filmagens, e vai virando outra história. Na edição muda ainda mais. As pessoas o julgam, e a mudança

segue. Os críticos escrevem e o transformam mais uma vez. Mas é isso, também, que torna o processo fascinante. Portanto, quando definem meu filme como isso ou aquilo, não me escandalizo. Sei que faz parte, cada um pode ver o filme como quer. Certa vez um crítico me disse que *Cinema Paradiso* era um filme antifeminista...

Sua relação com a crítica não é das mais tranqüilas...
Descobri um artifício que faz muito bem à saúde. Quando o filme sai, paro de comprar os jornais. Acontece então algo extraordinário. Passo a ouvir os ecos. Um amigo ou parente comenta: "Você leu fulano? Falou tão bem...". Depois chega outro e diz: "Fulano não foi muito positivo", referindo-se ao mesmo artigo. Esse contato indireto me faz bem. Não tenho tentação de responder, coisa que um diretor não deve fazer jamais. No começo da minha carreira, com *Cinema Paradiso*, cheguei a fazer, e foi um erro.

Qual o seu filme de que o sr. mais gosta?
Tenho uma especial simpatia por *Uma Simples Formalidade (1994, com Gérard Depardieu, Roman Polanski e Sergio Rubini)*. É um filme diferente, que foi difícil fazer. Não teve nenhum sucesso. Com freqüência somos acusados de falta de coragem de investir em temas novos e linguagens novas. Acredito tê-lo feito com aquele filme, mas acho que ninguém se importou com isso. ■

No alto, o cineasta orienta o par romântico do novo filme. De todas as obras que fez, a sua preferida é *Uma Simples Formalidade* (acima, com Gérard Depardieu), que passou despercebida por público e crítica, embora seja uma narrativa exemplar

Os integrantes da falsa banda Stillwater em cena: música que soa verdadeira

FOTOS DIVULGAÇÃO

A novidade do passado

Quase Famosos, o filme que homenageia o rock dos anos 70, é um produto típico da safra recente de Hollywood, que usa linguagens e referências antigas para falar de questões contemporâneas

Por Ana Maria Bahiana

CINEMA

Durante mais de 15 anos, enquanto subia lentamente pela penosa via-crucis da indústria, do desprezado posto de jornalista ao de roteirista (*Fast Times at Ridgemont High*, 1982), do de roteirista ao de pequeno diretor independente (*Say Anything*, 1989; *Singles*, 1992), até finalmente alcançar o status de diretor de sucesso (*Jerry Maguire*, 1996), Cameron Crowe trabalhou num projeto secreto. "Um filme extremamente pessoal, íntimo", ele me diz, menos de 24 horas depois da primeira exibição para a crítica de *Quase Famosos*. "Um filme no qual eu pudesse fazer justiça a uma era em que ainda havia um grau sincero de inocência e pureza na paixão pelo rock."

Crowe sabia que, sem um sucesso na bagagem, jamais teria condições de concretizar o projeto. E foi o enorme sucesso crítico e comercial de *Jerry Maguire* que tirou dos ombros de Crowe a desculpa para adiá-lo. Em 1997, um encontro casual com o diretor e produtor Sydney Pollack, amigo comum seu e de Tom Cruise, deu-lhe o empurrão que faltava. Crowe voltava de sua cidade natal, San Diego, aonde tinha ido comemorar seu aniversário, e Pollack quis saber quantos anos. "Quarenta", Crowe confessou, espantado com a própria idade. Pollack riu: "Daqui a pouco você vai estar velho demais para fazer aquele seu filme de rock".

A constatação de que, como cantavam os Rolling Stones, o tempo realmente não espera por ninguém, a falta de desculpas e, afinal, um puxão de orelhas de sua mãe deram a Crowe a coragem para dar forma definitiva ao que viria a ser *Quase Famosos*. Coragem, na verdade, era tudo o que faltava a ele. O filme é uma mal disfarçada autobiografia, a história de um adolescente impossivelmente precoce dos subúrbios de San Diego que, nos idos de 1973, por uma série de circunstâncias absurdas demais para não ser verdadeiras, acaba se tornando correspondente da revista *Rolling Stone* e incorporando-se — para horror da mãe (interpretada por Frances McDormand), uma professora universitária que abominava o rock — à turnê de uma banda de rock pesado em franca ascensão.

Crowe, é claro, foi esse adolescente, e a banda, que fazia a sua primeira turnê americana, era o Led Zeppelin. "Esta é a grande diferença para mim: ao escolher esse projeto, eu não podia mais me esconder atrás dos meus personagens", diz Crowe. "Não podia mais ocultar uma crise de consciência na pele de um agente esportivo, como fiz em *Jerry Maguire*."

O cineasta manteve-se bravamente translúcido, incluindo no filme cenas tão líricas quanto hilariamente espinhosas — sua primeira experiência sexual com um bando de *groupies* ("mas não com a menina de quem eu mais gostava") e a bronca de sua mãe num pop star desavisado. A sua determinação em manter *Quase Famosos* longe da nostalgia e próximo do que ele define como "um *approach* jornalístico" levou-o a extremos como escalar um completo desconhecido, Patrick Fugit, para o papel do repórter adolescente. Ou compor, juntamente com a mulher, a guitarrista e compositora Nancy Wilson — uma das fundadoras da banda metal canadense Heart —, as canções da fictícia banda Stillwater (meio Allman Brothers, meio Led Zeppelin) que o personagem de Fugit persegue em *Quase Famosos*.

"Não queríamos fazer uma sátira, um *Spinal Tap*", diz Crowe, referindo-se ao pseudodocumentário de Rob Reiner sobre uma banda fictícia dos anos 70. "Queríamos que a música soasse verdadeira, fiel ao espírito e sonoridade da época." Para ajudá-lo na tarefa, Crowe pôs o guitarrista Peter Frampton como consultor musical e treinador dos atores escalados para interpretar a banda.

O resultado, de fato, não é nostálgico, mas poético — e é, sobretudo, um tributo aos princípios mais básicos da comédia romântica, tal como promulgados às massas pelo profeta Billy Wilder. "Os diretores que eu admiro são os que sempre foram capazes de trabalhar no *mainstream* e ainda assim fazer filmes pessoais e subversivos — Billy Wilder, William Wyler, Howard Hawks, François Truffaut", diz Crowe. "Esses são meus heróis. O que eu quero é o que eles queriam: falar com as pessoas, abordar temas universais, mas não ser banal, não ser medíocre, ser verdadeiro." (Significativamente, dois dos heróis de Crowe — Wilder e Truffaut — são, como ele, jornalistas que abraçaram o cinema.)

Abaixo, Patrick Fugit no papel do repórter adolescente, em frente às fãs de um grupo de rock em *Quase Famosos*. Com produções como *O Tigre e o Dragão* (à dir), de Ang Lee, e *Erin Brockovich* (abaixo, à dir.), de Steven Soderbergh, o filme de Cameron Crowe tem mais em comum do que sugere a vã nostalgia

O Que e Quando

Quase Famosos, de Cameron Crowe. Com Patrick Fugit, Frances McDormand, Kate Hudson e Billy Crudup. Estréia neste mês

Quase Famosos tem uma abordagem em conformidade com a curiosa safra de filmes que, neste ano, ascendeu ao topo da produção e pode ser considerada em competição pelo 73º Oscar, cuja cerimônia acontece neste mês. A *crème* dessa safra mantém os olhos presos, firmemente, ao passado. Se não em tema, certamente no tom e, mais freqüentemente, em ambos. Não se trata, necessariamente, de fuga — antes de qualquer grande passo adiante, é sempre aconselhável uma pequena caminhada para trás. Hollywood chegou aonde chegou porque sempre soube aproveitar as lições aprendidas, repeti-las, atualizá-las. Num momento em que até os filmes independentes se parecem com filmes "de estúdio" (*veja seção* Briefing de Hollywood), não é de estranhar que os primeiros da turma de 2001 se assemelhem aos seus antepassados.

"O que eu mais gosto nos filmes que estão sendo cogitados para o Oscar neste ano é quão seriamente eles encaram as idéias e fundamentos tradicionais de fazer cinema", disse James Schamus, professor universitário, produtor e roteirista (*Tempestade de Gelo*, *O Tigre e o Dragão*), num debate promovido pela revista *Newsweek*. Ele tem razão. Seu próprio filme (*O Tigre...*) é uma homenagem a dois gêneros tradicionalíssimos do cinema: o filme hollywoodiano de aventura ("Estávamos pensando em Errol Flynn quando desenvolvemos o roteiro", diz ele) e o épico chinês de artes marciais. E é, neste momento, a única unanimidade absoluta para vitória numa categoria (Melhor Filme Estrangeiro) — e provavelmente o filme estrangeiro mais perto de uma vitória no Oscar fora da sua categoria.

Seus competidores são ou criaturas de mesmo impulso — como *Gladiador*, de Ridley Scott, que assume com o máximo orgulho uma linhagem dada como morta e enterrada nos anos 60, o "filme de toga e sandália", como diz o diretor — ou tributos a outros estilos igualmente veneráveis. Com dois filmes que têm iguais chances de ser indicados — *Erin Brockovich, Uma Mulher de Talento* e *Traffic* —, Steven Soderbergh retoma o filme social-humanista, cujas origens mais remotas vão dar no breve cinema de esquerda dos anos 30 e no cinema popularesco de Frank Capra. E o inglês *Billy Elliot*, candidato deste ano à perpétua vaga cativa da produção britânica, é um melodrama familiar fiel a todas as regras do jogo.

O que torna esses filmes mais interessantes do que poderia supor a vã nostalgia é seu outro traço em comum — sua capacidade de usar essas linguagens estabelecidas para abordar a realidade infinitamente mais complexa do novo século do cinema. Isso é mais óbvio nos dois filmes de Soderbergh, porque ambos se inspiram em fatos reais e atacam de frente questões que parecem saltar das páginas de jornais — a irresponsabilidade das grandes corporações (*Erin...*) e o emaranhado geopolítico do narcotráfico (*Traffic*). Mas o que é *Gladiador* senão uma reflexão sobre a eterna ligação entre violência e entretenimento?

Nessa perspectiva, *Quase Famosos* é, na verdade, sobre a dor e a glória de ser diferente num mundo que cada vez mais exige a conformidade — mais hoje até do que em 1973, quando a história se passa. "Se existe um tema comum aos meus filmes, tem de ser a jornada freqüentemente brutal do idealista", diz Crowe. "A impossibilidade daquilo que é puro e ideal sobreviver à violência de uma sociedade que desconfia da pureza e do idealismo."

Não é um tema desconhecido ao grande mentor de Crowe, Billy Wilder — de quem Crowe se tornou amigo depois da série de entrevistas que fez com ele e que resultou no livro *Conversations with Wilder*. Wilder, aliás, foi a primeira pessoa a ver *Quase Famosos*. O que ele achou? "Ah, ele se divertiu muito. Só mandou abaixar o som na hora em que aparece o Black Sabbath tocando."

O Modelo Vencedor

Com os filmes "independentes" cada vez mais parecidos com os "de estúdio", o cinema americano entra no novo século sem o oxigênio da vanguarda

Qual a diferença entre um filme independente e... Bem, qual a antítese de "independente"? Dependente? Dez anos atrás, quando o Festival de Sundance ainda era, acima de tudo, um bom pretexto para esquiar com direito a desconto no imposto de renda, e Steven Soderbergh não era o mais provável candidato a uma dupla indicação para o Oscar desde Coppola, essa definição era fácil. Afinal, filme independente era o que era exibido em Sundance — e, quase sempre, apenas lá. Uma expansão natural dessa definição incluiria os elementos "baixo orçamento", "temas ousados ou pessoais", "linguagem experimental", "financiamento fora dos grandes estúdios e distribuidores", "reconhecimento dentro do circuito limitado, de arte".

Uma década depois, todos esses indicadores do cinema independente caíram por terra. À exceção da Warner — e, me garantem, não por muito tempo —, todos os grandes estúdios têm divisões dedicadas ao produto "especializado", um novo termo que, para todos os efeitos, refere-se à maioria dos elementos definidores do "filme independente" de outrora. A questão do financiamento fora dos grandes estúdios e distribuidores tornou-se ainda mais complicada. A verba de aquisição dessas divisões "especializadas" vem, toda, da nave-mãe, o grande estúdio. Além disso, cada vez mais filmes "dependentes" — ou seja, com orçamentos superiores aos US$ 10 milhões que, hoje, definem um projeto "barato" por aqui — são financiados exatamente como, dez anos atrás, eram bancadas obras como *Cães de Aluguel* e *Faça a Coisa Certa*: por um portfólio de investidores europeus e asiáticos associados a financistas independentes e canais de tevê. Um franco favorito ao Oscar — *Traffic*, de Steven Soderbergh — foi financiado exatamente assim. E as listas de indicações dos Globos de Ouro, dos prêmios das entidades de classe e dos outrora diversos Spirit Awards outorgados pelo Independent Feature Project confirma que, hoje, um filme "independente" e um filme "de estúdio" podem ser, essencialmente, a mesma coisa.

Na montagem acima, o Spike Lee de *Faça a Coisa a Certa* na pele de Russell Crowe, de *Gladiador*: na sobreposição de temas, linguagens, modos de financiamento e estratégias de distribuição, os antigos "independentes", vertente à qual o primeiro inequivocamente se filia, cada vez mais ocupam o mesmo nicho da produção "de estúdio", caso do segundo. E vice-versa

E não é apenas porque o establishment se acostumou a digerir e reconhecer filmes como *Requiem for a Dream*, *Before Night Falls* e *Shadow of the Vampire*, ou porque os processos de fazer cinema independente foram cooptados pelos estúdios. Reunidos num painel de discussões promovido pela revista *Hollywood Reporter* — não exatamente a voz dos independentes — em Sundance, em janeiro, um grupo de cineastas cujas carreiras foram lançadas pelo festival (Tony Bui, Bobby Roth), mais dirigentes do Sundance Institute e executivos de aquisição do segmento "especializado" coçaram a cabeça às voltas com o enigma proposto: "O que é um filme independente, hoje?".

A conclusão única a que eles conseguiram chegar é a de que, certamente, isso não é o que era dez anos atrás. E que, para espanto deles mesmos, o filme "independente" havia feito o mesmo caminho que seu antagonista e cooptado os processos e a linguagem do filme "de estúdio". "A média dos filmes que vimos neste ano é muito menos eclética e certamente muito menos experimental ou pessoal que dez anos atrás", disse Michelle Slatter, fundadora e diretora do Sundance Lab, um workshop para cineastas aspirantes. "O que estamos vendo, cada vez mais, são filmes independentes que trabalham dentro dos parâmetros e gêneros clássicos do cinema, utilizando até mesmo efeitos especiais."

O corolário mais apocalíptico desse processo, claro, não é se o cinema independente morreu. É, antes, se o cinema como um todo, ou pelo menos o cinema americano como expressão cultural, pode sobreviver ao seu segundo século de existência sem uma vanguarda para lhe oxigenar o sangue.

FOTO KEYSTONE

Casamento dos infernos

Em *Meu Melhor Inimigo*, Werner Herzog relata a sua relação de amor e ódio com o gênio Klaus Kinski. Por Michel Laub

Durante muito tempo, o cineasta alemão Werner Herzog planejou matar o compatriota Klaus Kinski (1926-1991) lançando uma bomba incendiária no jardim de sua casa. Antes, havia dito que atiraria no ator se este cumprisse a promessa de abandonar as filmagens de *Fitzcarraldo* (1981); no mesmo set de filmagens, balançou quando o chefe da tribo indígena que servia como figurante ofereceu-se para assassinar o seu calvário. É que Kinski era uma gracinha: nos anos em que trabalharam juntos, Herzog o viu gritar, babar verde, bravatear, discutir com técnicos, quase rachar com uma espada a cabeça de um ator, ter uma crise porque a paisagem dos Andes aparecia em cena, e não o seu rosto. Ainda assim, Herzog o chamou para cinco filmes: além do próprio *Fitzcarraldo*, *Aguirre* (1972), *Nosferatu* (1978), *Woyseck* (1978) e *Cobra Verde* (1987). "Não sou clinicamente louco", diz o cineasta no documentário *Meu Melhor Inimigo*, que estreou no Brasil na segunda semana de fevereiro e fala dessa relação. Pelo menos não a ponto de desprezar uma dessas raras possibilidades de grandeza artística: à parte o folclore delicioso, o filme é uma homenagem a um ator de estatura épica e carisma fulminante. Abrir mão disso, sabia Herzog, seria um apequenamento dificilmente desculpável.

Mas não foi fácil. Ele conheceu Kinski na adolescência, quando ambos moraram no mesmo apartamento em Munique. Ao mesmo tempo em que era capaz de se trancar 48 horas no banheiro e "reduzir tudo lá dentro a pó", segundo Herzog, ou jogar batatas no rosto de um crítico de teatro convidado para o jantar, Kinski já demonstrava suas outras garras: treinava impostação de voz dez horas por dia, se preciso, e incorporava técnicas de interpretação com a disciplina e o profissionalismo dos autodidatas dedicados. Em *Meu Melhor Inimigo*, Herzog mostra várias vezes uma cena antiga, em que o jovem Kinski interpreta um oficial do exército e é acordado por um colega de farda. Pela maneira como se assusta, abre os olhos e olha o relógio, diz o cineasta, pressente-se o que no futuro significaria para um filme tê-lo como protagonista.

Kinski como o conde Drácula em *Nosferatu*: capaz de despertar os demônios e fazer o mundo girar

FOTO DIVULGAÇÃO

A maior riqueza do documentário são passagens como essa, reveladoras dos detalhes não casuais que constituem o *modus atuandi* de um gênio. Uma técnica de giro sobre a perna de apoio, por exemplo, faz Kinski sair do lado do tripé da câmera (onde não é visto) para a cena com a galhardia e a naturalidade dos que não precisam pedir licença. A sua dimensão pessoal em *Aguirre* — talvez só comparável à de Marlon Brando em *Apocalipse Now*, quando se fala do cinema dos anos 70 — deve-se também a esses truques. Herzog sabia como fomentá-los psicologicamente: as explosões de cólera do ator, que deram ao mundo momentos de impacto quase religioso, como o final de *Aguirre* ou a cena do crime em *Woyseck*, eram antecedidas de provocações muito sutis, jogos de guerra presentes apenas naqueles casamentos já um pouco desgastados pela convivência e pelo conhecimento mútuo de pontos fracos, mas ainda depositários de uma energia vital, de uma carga de erotismo (ou de violência) capaz de despertar os demônios, mudar a temperatura, fazer o mundo girar.

Numa das várias entrevistas com os coitados que trabalharam ao lado de Kinski, alguém fala pela enésima vez de suas crises e idiossincrasias. Herzog, sem disfarçar o sorriso e os olhos brilhantes, pergunta de pronto: "Mas as crises eram freqüentes?". Dez anos depois da morte do seu amigo, ele está cansado de saber que eram, mas parece que pergunta para conseguir trazer, por um instante que seja, aquela energia de volta. Não consegue, e o tom final do documentário, entre a saudade e o sentimentalismo quase barato, prova que é disso que o diretor mais sente falta em sua solitária paz de sobrevivente.

O gênio e a escuridão

Livros ajudam a compreender dois fenômenos fundamentais do cinema: Federico Fellini e o filme *noir*

Na trajetória de Federico Fellini, o desenhista é pai do cineasta. Essa é uma das lições do prefácio de Italo Calvino para *Fazer um Filme* (Civilização Brasileira, 256 págs., R$ 30). Em seu texto, o escritor italiano revela impressões sobre o cinema e vê a colaboração de Fellini na revista de humor *Marc'Aurelio* como decisiva para a formação do diretor – que, graças a Giulietta Masina, incorporou à sua obra cinematográfica "a esquematização figurativa das vinhetas humorísticas", correspondentes a uma "visualização infantil, desencarnada, pré-cinematográfica, de um 'outro' mundo". As ponderações de Calvino não poderiam ser mais adequadas ao livro, cuja edição brasileira é a tradução de um longo e difícil trabalho de coleta de entrevistas, artigos, conversas e correspondências de Fellini, que sempre foi avesso a falar sobre os próprios filmes e a guardar seus depoimentos. Como resultado dessa pesquisa, tem-se um longo depoimento do autor de *Amarcord* sobre a própria carreira e seu universo ficcional.

À esquerda, os volumes. À dir., uma prostituta na ilustração de Fellini: inspiração para figurinos e personagens

Outro lançamento fruto de um sério estudo é *O Outro Lado da Noite: Filme Noir* (Rocco, 256 págs., R$ 26), de Antonio Carlos Gomes de Mattos, professor de História do Cinema e Cinestética da PUC-Rio. Nesse livro, 150 filmes são catalogados, com ficha técnica e enredo apresentados e detalhados, e servem de embasamento para uma extensa introdução sobre o cinema *noir* americano. Mattos produziu uma obra de referência de grande valor para os interessados no tema, que no Brasil contavam quase que exclusivamente com publicações estrangeiras. – HELIO PONCIANO

Mistério no divã

Jean-Jacques Beineix está de volta com *Mortel Transfert*, *thriller* inspirado no universo psicanalítico

Jean-Jacques Beineix está de volta. Depois de um silêncio de sete anos, o diretor de *Diva* (1981), *Betty Blue* (1986) e do documentário *Otaku* (1994) retorna com *Mortel Transfert*, *thriller* inspirado no universo psicanalítico. No filme – um roteiro onírico com a marca do autor, entre o drama psicológico e a comédia de costumes –, o psicanalista Michel Durand não resiste ao sono e dorme durante uma sessão. Ao acordar, encontra sua paciente misteriosamente assassinada. Principal suspeito e apressado em esconder o incômodo cadáver, ele inicia uma acidentada fuga, na qual cruza com estranhos personagens. A trama é baseada no romance homônimo do escritor francês Jean-Pierre Gattégno.

Para o papel principal, Beneix chamou Jean-Hugues Anglade, ator que lançou 14 anos antes em *Betty Blue* – ao lado de Béatrice Dalle, a marcante Betty do filme –, com quem nunca mais trabalhara. A bela Hélène de Fougerolles interpreta a vítima no divã, a sadomasoquista Olga. *Mortel Transfert* é o sexto longa-metragem de ficção de Jean-Jacques Beineix. Sua filmografia tem ainda *A Lua na Sarjeta* (1983), *Rosaline e os Leões* (1989) e *IP5 – A Ilha dos Paquidermes* (1992), derradeira atuação de Yves Montand no cinema. A dilatada ausência do polêmico e original diretor pode ser também explicada por sua singular relação com sua obra. "Para mim, cada filme é uma angústia e um sofrimento tamanho que acaba eliminando meu prazer de filmar", diz. – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

O cineasta: angústia para filmar

FOTOS DIVULGAÇÃO / KEYSTONE

A PAIXÃO SUSSURRADA

***Amor à Flor da Pele*, de Wong Kar-wai, mostra na exata medida como a vida, pequena e constrangida, transcorre distraída diante do épico**

Por Almir de Freitas

Acima, Li-Zhen e Chow na Hong Kong de 1962: solavancos na China e boleros

Amor à Flor da Pele, de Wong Kar-wai. Com Maggie Cheung Man-yuk e Tony Leung Chiu-wai. O filme entrou em cartaz na segunda quinzena de fevereiro

FOTO DIVULGAÇÃO

Situações extremas como revoluções e amores impossíveis sempre forneceram farto material para o cinema. Combinados, tais argumentos serviram, como sempre, tanto para filmes de primeira como para degenerações oportunistas de matrizes temáticas, em que Capuletos e Montecchios se disfarçam de polícia política de um Estado com suas opressões, truculências e o que mais se queira dizer em ideologias libertárias ou nem tanto assim. Não é difícil imaginar o que Wong Kar-wai poderia explorar em *Amor à Flor da Pele*, uma história ambientada em Hong Kong nos anos em que se confundiam os intermináveis movimentos da Revolução Chinesa e a igualmente longa contagem regressiva para o fim da tutela britânica e a conseqüente anexação por Pequim. O filme, contudo, não cede à tentação e leva a cabo uma missão mais árdua, que é a de mostrar que a vida, pequena e constrangida, transcorre distraída no mais das vezes diante do épico, mantendo mesmo assim a coerência com o lugar e a época.

No caso, é a Hong Kong da década de 60, a mesma onde Kar-wai cresceu. Como ele, são imigrantes de Xangai os senhorios que alugam, portas lado a lado num velho e decadente prédio, quartos para uma secretária (a bela Su Li-Zhen) e seu marido – o representante de uma empresa que viaja com freqüência para o Japão –, e um jornalista (Chow Mo-Wan) e sua mulher – funcionária de um hotel que chega sempre tarde. Educados, corteses, tímidos, Li-Zhen e Chow vão se aproximar depois que descobrem que seus respectivos cônjuges andam tendo um caso. Amantes, aliás, que nem sequer aparecem na tela, quando muito os ouvimos, só de vez em quando, suas vozes.

O recurso dá a impressão, a princípio, de ser mais um de uma certa heterodoxia errática do filme, com seus closes demorados em pratos e relógios e cortes rápidos de passadas, escada acima e escada abaixo. Mas a ocultação dos personagens não é gratuita: ao estreitar o universo da narrativa, Kar-wai extrema o desamparo de Chow e Li-Zhen – um desamparo que se expressa na relação desajeitada, quase anódina dos dois, combinada à perfeição com uma cidade que não alardeia – apenas sugere, na medida exata – o medo do comunismo ou a decadência e a pobreza visível antes de seu *boom* capitalista.

No calor, na chuva constante, nos espaços apertados – corredores, quartos, vielas e escritórios –, o par de *Amor à Flor da Pele* não tem como viver uma paixão cinematográfica. Oprimidos por natureza, "educados" e reservados, Chow e Li-Zhen só conseguem recorrer a artifícios para sustentar a convivência clandestina – escrever histórias de artes marciais (!), por exemplo – ou para expressar sua dor. Numa cena belíssima do filme, Li-Zhen arranca, em um "ensaio" com Chow, a confissão de traição de seu marido. Em outra, na mesma circunstância, experimenta o que seria se separar de Chow.

É uma paixão que resiste a se mostrar, que segue seu curso como possível em uma cidade que vive, de fato, um momento crucial em sua história. Mas Kar-wai tem, tanto numa coisa quanto na outra, a delicadeza de não gritar isso em nosso ouvido. Quem puder, que aceite o estranhamento dos boleros da trilha sonora; se preferir, que entenda o desmantelamento da vizinhança em 1966. E, se nada disso for suficiente, que fique simplesmente com a imagem final do segredo sussurrado nas ruínas de uma civilização que já foi grande.

Os Filmes de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

BANCO BBA Creditanstalt S.A.

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**O Tigre e o Dragão** (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, China/Taiwan/EUA, 2000), 2h. Ação/romance/drama.	Direção: de **Ang Lee** (*Comer, Beber, Viver*, *Tempestade de Gelo*). Produção: Asia Union Films Entertainment Ltd./China Films/EDKO Film/Sony Picture Classic e outros.	**Michelle Yeoh** (*foto*), Chow Yun-Fat, Zhang Ziyi.	Na China do século 19, dois veteranos guerreiros da tradição wuxia de artes marciais – Yun-Fat e Yeoh – nutrem um amor secreto e mútuo, enquanto lutam para preservar a pureza de uma espada mágica cobiçada por uma ambiciosa malfeitora (Ziyi).	Para conferir a volta de Ang Lee às suas referências orientais, presentes nos primeiros filmes de sua carreira hoje consagrada: *Banquete de Casamento*, *A Arte de Viver* e *Comer, Beber, Viver*.	Nas inacreditáveis cenas de ação – a maioria protagonizada por mulheres e todas coreografadas pelo mestre Yuen Wo-Ping (*Matrix*) – e nas paisagens de uma China idílica perdida no tempo.	"Mr. Lee utiliza-se da ação, um gênero que normalmente chega às telas apenas com energia e movimento, para criar uma meditação em perspectiva sobre espiritualidade, algo que normalmente escapa ao gênero." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**As Coisas Simples da Vida** (*Yi Yi*, Taiwan/Japão/França, 2000), 3h. Drama.	Direção: de **Edward Yang**, prêmio de Melhor Diretor em Cannes 2000 e também autor do roteiro. Produção: Atom Films/Nemuru Otoko Seisaku Iinkai/Omega Project/Pony Canyon Inc.	**Jonathan Chang**, **Kelly Lee** (*foto*), Wu Nienjen, Ke Suyun Min-Min, Elaine Jin.	Entre um casamento e um enterro, o cotidiano de uma família da classe média de Taipei visto pelos olhos do filho mais moço (Chang), um menino tímido e pensativo.	O filme foi uma das grandes sensações de Cannes 2000, revelando um talento de cineasta e uma nova perspectiva na vida diária em Taiwan como não se via desde os primeiros filmes de Ang Lee.	No estilo altamente pessoal de Yang – um diretor cultuado no circuito de festivais que, com este filme, ascende a um novo nível em sua trajetória.	"Composto com a disciplina de uma sinfonia, *As Coisas Simples da Vida* tem o suingue e a espontaneidade do jazz, do improviso coletivo. Um filme que enche o espectador de emoção e gratidão." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Poucas e Boas** (*Sweet and Lowdown*, EUA, 1999), 1h35. Comédia dramática.	Direção: de **Woody Allen** em seu filme posterior a *Celebridades*. Produção: Sweetland Films/Sony Classics.	A inglesa Samantha Morton, Sean Penn, **Uma Thurmann** (*foto*), Anthony LaPaglia, Gretchen Mol.	A vida do fictício guitarrista de jazz Emmet Ray (Penn) mostrada num gênero que se poderia chamar de falsa biografia.	Pelas sutilezas de roteiro e por outros atributos sempre presentes nos filmes de Allen: uma bem cuidada trilha sonora, as gagues, a boa escolha de atores.	Nas pontas que Woody Allen faz como ele mesmo, em depoimentos sobre o falso Ray cheios de referências jazzísticas. E em Samantha Morton, a grande atuação do filme.	"Ao mesmo tempo em que dá a Woody Allen uma oportunidade de apresentar ao público um pouco da música que ele tanto ama, este filme também é uma fascinante visão de um personagem amoral, egoísta e complexo." (*Variety*)
NO BRASIL	**A Essência da Paixão** (*The House of Mirth*, Grã-Bretanha, 2000), 2h20. Romance/drama.	Direção: do inglês **Terence Davies** (*The Neon Bible*, *The Long Day Closes*). Produção: Channel Four Films/Granada Film Productions/Capitol Films/Sony Picture Classics.	**Gillian Anderson** (*foto*), saindo (radicalmente) do *Arquivo X*; Eric Stoltz, Anthony LaPaglia, Laura Linney.	Na Nova York do início do século 20, uma mulher solteira (Anderson) desafia as convenções ao tentar viver por seus próprios meios e sem se submeter a um casamento de conveniência. O preço a pagar pela insolência será alto. Baseado em *The House of Mirth*, de Edith Wharton.	O filme é uma combinação de atrativos irresistíveis – o texto e a temática sofisticados de Wharton (*A Época da Inocência*), a elegância de um diretor fora do comum – e uma Gillian Anderson surpreendente.	Nos detalhes da narrativa e dos personagens – no universo da contrita sociedade nova-iorquina que Wharton descreve tão bem, o que não é dito é tão importante quanto o que é dito. E os figurinos e a direção de arte são primorosos.	"A maravilhosa adaptação de Davies para o grande livro de Edith Wharton consegue ser ainda mais sofisticada que *A Época da Inocência*, de Martin Scorsese. Este pode ser um ambiente novo para o diretor, mas a violência das maquinações da alta sociedade nova-iorquina de 1905 são mais terríveis que qualquer ato explícito." (*London Times*)
NO BRASIL	**As Bodas** (*Svadba*, Rússia/França/Alemanha, 2000), 1h54. Drama/comédia.	Direção: de **Pavel Lounguine**, de *Táxi Blues* (1990), prêmio de Melhor Direção em Cannes. Produção: Arte France Cinéma/CDP/Ciné B/Mosfilm, entre outros.	**Maria Mironova**, **Marat Basharov** (*foto*), Vladimir Salnikov, Vladimir Kachpour, Galina Petrova.	Uma modelo (Mironova) recém-retornada de Moscou para uma pequena cidade da Rússia prepara-se para se casar com um dos rapazes locais. Mas há obstáculos: o seu passado, cujos segredos são revelados aos poucos, e as confusões nas quais o noivo se mete.	À parte a trama, que é despretensiosa e por vezes ingênua, o filme consegue dar uma idéia sem subterfúgios ou reacionarismo da tragédia – e da comédia – que é a vida na Rússia depois da abertura econômica.	Na galeria de personagens (o policial, o bêbado, o capitalista), que compõem um mosaico da sociedade russa moderna: todos se mantêm aos trancos, na alegria e na tristeza, apesar do trauma do comunismo e, agora, do capitalismo mais que selvagem.	"Um tom inusitado no cinema soviético: a amizade sobre o fundo de degradação de uma sociedade." – Jean Tulard, *Dicionário de Cinema*, definindo a obra do diretor Pavel Lounguine
NO BRASIL	**Billy Elliot** (*Billy Elliot*, Grã-Bretanha), 1h50. Drama/musical.	Direção: do estreante **Stephen Daldry**, vindo da velha e boa escola do teatro inglês e da BBC. Produção: BBC/Studio Canal/Tiger Aspect/Working Title Films.	O menino **Jamie Bell** (*foto*) – cuja história é parecida com a de seu personagem – e veteranos da tela e do palco ingleses: Julie Walters (indicada para o Globo de Ouro), Jamie Draven, Gary Lewis.	Numa cidadezinha do norte da Inglaterra, durante a greve dos mineiros da era Thatcher, um menino (Bell) vê despertar em si mesmo, por acaso, uma insuspeitada paixão pelo balé, para descrença da professora (Walters) e repúdio da família (Draven, Lewis).	Esta singela gema oculta que encantou as platéias da *Quinzena dos Realizadores*, em Cannes, é agora o candidato à vaga permanente dos Oscars para o pequeno filme inglês repleto de calor humano.	Na direção. Daldry mostra cenas de dança ao mesmo tempo líricas e energéticas, plenamente aceitáveis para platéias de hoje. A trilha musical – sucessos pop dos anos 70 – é uma delícia, e Jamie Bell é um tremendo talento como ator e bailarino.	"O filme demora, mas finalmente assume confiança em si mesmo, e os destinos de seus personagens tornam-se reais e comoventes. Felizmente, Bell tem muitas chances de dançar, e a câmera de Mr. Daldry captura seus movimentos com precisão." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**A Enfermeira Betty** (*Nurse Betty*, Alemanha/EUA, 2000), 1h52. Ação/comédia dramática.	Direção: de **Neil LaBute** (*Na Companhia dos Homens*, *Your Friends and Neighbors*), pela primeira vez dirigindo um roteiro alheio. Produção: Abstrakt Film/Gramercy Pictures/IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co., entre outros.	Renée Zellweger (Globo de Ouro de Melhor Atriz de Comédia), Morgan Freeman, Chris Rock, **Greg Kinnear** (*foto*).	Depois de testemunhar o assassinato do marido, uma garçonete (Zellweger) enlouquece e assume a personalidade de uma personagem de sua novela favorita, indo a Los Angeles para encontrar o galã do seriado (Kinnear) – sem saber que os assassinos do marido (Freeman, Rock) estão no seu encalço.	O roteiro (de John Richards) que, com justiça, ganhou o prêmio da categoria em Cannes, serve de espinha dorsal a um filme inteligente, repleto de ironia, surpresas e nuances. Um LaBute perfeitamente digerível.	Em Zellweger, mostrando que é uma atriz muito mais profunda do que todos suspeitavam, num papel que exige nuances infinitesimais de interpretação. O Globo foi merecido, e a Academia deve-lhe fazer justiça também.	"*A Enfermeira Betty* pega um dos ganchos mais banais das telenovelas – um caso de amnésia – e o vira do avesso, transformando o resultado numa mistura inebriante de tristeza, humanidade e humor." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Cecil B. Demente** (*Cecil B. Demented*, França/EUA, 2000), 1h28. Sátira.	Direção: do indestrutível **John Waters** (*Pink Flamingos*, *Cry Baby*, *Hairspray*). Produção: Le Studio Canal/Polar Entertainment Corporation.	Stephen Dorff, Melanie Griffith.	Liderados por um cineasta muito além de um ataque de nervos (Dorff), um grupo de "terroristas do cinema independente" seqüestra uma estrela de Hollywood (Griffith) para dar uma lição ao sistema.	Waters mira sua metralhadora giratória no coração de todas as pretensões e banalidades de Hollywood – o antídoto perfeito para a pretensiosa temporada pré-Oscars.	Nas velocíssimas referências a dezenas de tópicos "quentes" da indústria: a violência nos filmes, o direito ao corte final, o gueto do filme estrangeiro. E em Melanie Griffith rindo de sua própria imagem.	"Waters satiriza seus próprios filmes dos anos 60 num trabalho muito mais inteligente do que pode parecer." (*Village Voice*)
NO BRASIL	**Limite Vertical** (*Vertical Limit*, EUA, 2000), 2h02. Ação/aventura.	Direção: do neozelandês **Martin Campbell**, novo mestre do gênero aventura (*Goldeneye*, *A Máscara do Zorro*). Produção: Columbia Pictures.	**Chris O'Donnel** (*foto*), Robin Tunney, Bill Paxton.	Fotógrafo da *National Geographic* (O'Donnel) vê-se compelido a salvar a irmã (Tunney), uma guia de alpinismo perdida no alto da montanha K2, no Himalaia, juntamente com o bilionário imprudente (Paxton) que ela deveria conduzir.	Exclusivamente pelos efeitos especiais nas seqüências de ação nas montanhas – são as mais sensacionais quedas, avalanches e explosões já vistas no cinema nos últimos anos. A história sofre de falta aguda de oxigênio.	Nas cenas de montanhismo – filmadas no espetacular cenário natural da terra natal do diretor Campbell, a Nova Zelândia.	"Hollywood nunca deixou de fazer filmes B – apenas passou a alocar orçamentos de US$ 100 milhões para eles e a divulgá-los como se fossem filmes A. *Limite Vertical* é um desses caríssimos filmes B." (*Chicago Sun Times*)
NO EXTERIOR	**All the Pretty Horses** (EUA, 2000), 1h57. Drama/western.	Direção: de **Billy Bob Thornton** (*Sling-blade*). Produção: Miramax Films e Sony Pictures Entertainment.	**Matt Damon**, **Penélope Cruz** (*foto*) e Henry Thomas.	Dois jovens cowboys texanos (Damon e Thomas) embarcam em uma jornada para o México da década de 30, esperando encontrar amor, aventura e outras agradáveis surpresas, mas surpreendem-se com as barreiras culturais que têm de enfrentar. Baseado no livro homônimo de Cormac McCarthy.	Muitos diretores – inclusive Walter Salles – lutaram para levar ao cinema este livro, um clássico da moderna literatura americana. O que será que Billy Bob tem que eles não têm?	Na fotografia de Barry Markowitz – inspirada nas pinturas *plein air* do sudoeste americano – e na trilha nouveau-western de Daniel Lanois.	"O casal formado por Damon e Cruz, a volta de Billy Bob como diretor em seu primeiro filme desde *Sling Blade* e o fato de se tratar da adaptação para o cinema de um romance premiado devem colaborar para o sucesso do filme." (*Hollywood Reporter*)

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE O TIGRE E O DRAGÃO: CHAN KAM CHUEN/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Uma exposição em São Paulo mostra como a arte contemporânea brasileira desenvolve a tradição do auto-retrato

Por Daniel Piza

Artista no espelho

A fotografia *Auto-retrato Acaso* (foto), de Orlando Farya, feita em 2000, integra a exposição

No alto, auto-retrato de Marc Chagall (1914); acima, auto-retrato de Guignard (1931); à dir., *Clonning* (1997), de Renata Barros; abaixo, *3 Auto-retratos* (2000), óleo sobre tela de Rodrigo Cunha

A tradição do auto-retrato permanece viva na arte contemporânea brasileira, na produção de artistas que utilizam a referência ao próprio corpo como instrumento de questionamento da realidade atual, cada vez mais virtual e marcada por desafios como a Aids, o câncer, a clonagem. Essa é a tese que orienta a exposição Auto-retrato: Espelho de Artista, *que se abre no dia 19, na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo. O conjunto de 115 obras, de 57 artistas, foi selecionado pela curadora Katia Canton no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em coleções particulares, instituições públicas e ateliers. Dividida em seis módulos, a mostra cobre um período que vai do fim do século 19 até a atualidade e reúne desde nomes como Marc Chagall, Ismael Nery, Flávio de Carvalho e Anita Malfatti a contemporâneos como Lina Kim, Keila Alaver e Edouard Fraipont.*

A recorrência do auto-retrato na obra da novíssima geração foi detectada há cinco anos, quando a curadora iniciou a montagem de um banco de dados de jovens artistas nacionais em destaque na década de 1990. Para ela, na produção atual, o auto-retrato abandona o papel de representação narcísica e torna-se espaço para a discussão de visões do mundo, na medida em que os jovens artistas se utilizam do gênero para reivindicar privacidade ou denunciar o artificialismo das relações sociais.

É o caso, por exemplo, da obra de Efrain Almeida, composta de espécies de ex-votos de cedro que fazem alusões a partes de seu próprio corpo; de Rodrigo Cunha, que faz grandes telas e apresenta a obra Velázquez, na qual ele pinta a si mesmo em frente do espelho, numa referência ao quadro As Meninas, *do pintor espanhol; ou de Christiana Moraes, que usa como suporte próteses de silicone, travesseiros e tecidos. Simultaneamente à mostra, a curadora lança o livro* Espelho de Artista, *pela editora Cosac & Naify (R$ 20).* — **Gisele Kato**

A seguir, **Daniel Piza** analisa as obras de grandes artistas do passado que pontuam a exposição e de seus herdeiros contemporâneos.

Na Bienal de Veneza de 1995, o curador Jean Clair, notório conservador, foi muito criticado por ter suspendido o *Aperto*, mostra dos artistas novatos que costuma ser o contraponto à ONU dos pavilhões de cada país. Mas, além de ter sido incumbido de organizar a edição comemorativa dos cem anos da bienal (logo, a ênfase era retroativa mesmo), Clair acertou em cheio ao eleger como tema da exposição central, *Identidade e Alteridade*, a figura humana. E por quê? Porque era e é difícil imaginar um mote mais eficaz para contar a história da arte no século passado do que esse: de George Grosz a Andrés Serrano, de Edvard Munch a Cindy Sherman; e, mesmo com todos os anos de abstracionismo, nenhum tema demonstraria mais concretamente a variação das maneiras de ocupar o espaço plástico, a partir da arte moderna, do que a figura humana. A ansiedade da vida moderna não teria melhor tradução do que as distorções e divisões do ego materializadas na fisionomia humana numa época de descobertas sobre a psique e de multiplicação das formas de representação.

A mostra *Auto-retrato: Espelho de Artista* nasce dessa consciência. A curadora Katia Canton reuniu obras vindas de vários museus, galerias e coleções brasileiras. Há desde o único auto-retrato que Modigliani pintou, de 1919 (uma das preciosidades do acervo do MAC-USP), até intervenções fotográficas como as da brasileira Sandra Cinto. Especialmente desde que Rembrandt adotou o auto-retrato como um instrumento de autoconhecimento — e "autodúvida" —, o gênero se tornou para a arte um sinônimo de investigação psicológica, da tentativa de olhar para si próprio como se fosse para outra pessoa e, ao mesmo tempo, de confissão ou auto-expressão. A mostra procura levantar questões sobre essa ambigüidade entre encontro e desencontro, esse jogo de espelhos imprecisos, com uma divisão em módulos com títulos formulados com jargões característicos de curadores como *Simulacros: Auto-retrato e Estranhamento* ou *As Políticas da Auto-imagem*.

Mas não se esperem muitas obras-primas que sustentem essas conceitualizações. No critério panorâmico, a mostra deixa a dever por motivos óbvios, já que não pretende esgotar o assunto nem fazer recorte específico. A maioria é de autores brasileiros, mas não se trata de um apanhado sobre o auto-retrato no Brasil. A maioria é de nomes contemporâneos, com pelo menos uma dúzia de artistas muito pouco conhecidos. E mesmo alguns dos grandes nomes não comparecem com obras à altura de suas melhores, como é o caso de Marc Chagall ou Anita Malfatti.

O auto-retrato de Modigliani, para quem não co-

No alto e acima, dois momentos de uma série de autoria de Rita Barros; à esquerda, auto-retrato de Modigliani (1919), o único feito pelo pintor italiano e a obra mais valiosa do acervo do MAC-USP

Onde e Quando

Auto-retrato: Espelho de Artista. Galeria de Arte do Sesi, no Centro Cultural Fiesp (avenida Paulista, 1.313, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/284-3639). De 19 de março a 8 de julho. De 3ª a sáb., das 10h às 20h; dom., das 10h às 19h. Grátis

À direita, de cima para baixo, auto-retrato de Benedito Calixto (1923) e *Auto-retrato 2* (1919), de Lasar Segall; abaixo, obra de Sandra Cinto (1999)

nhece, chama atenção não só pelo fato de ser o único em sua carreira, mas, sobretudo, pela fina elaboração de sua figura. Há a mesma rigidez quase hierática, mas jamais hierárquica, de seus retratos — o corpo alongado e ao mesmo tempo sólido, o jogo entre tons frios e quentes das cores, a posição levemente oblíqua em relação ao eixo tridimensional da tela, a capacidade de transmitir com poucos traços a expressão de uma fisionomia. A riqueza da composição se traduz no semblante simultaneamente de melancolia e prazer, na contemplação sugerida pela cabeça pensa e pelo olhar triste e misturado com o ligeiro sorriso da boca e a intensidade tátil da fatura. Modigliani comunica a alegria estranha que o autor sente em pintar com base em sua observação sofrida do mundo. Mas não há sadismo, e sim estoicismo.

Já o que Lasar Segall faz não remete tão diretamente ao mundo que pintou. Há os mesmos tons sombrios de sua fase mais expressionista, a mesma construção cúbica dos volumes, etc. Mas não há o mesmo olhar de compaixão sobre as dores de imigrantes, a mesma capacidade de afeto transparecendo na atmosfera de sombras. No caso, o tal estranhamento consigo próprio é visível no olho opaco debaixo de um cenho franzido, nos lábios tesos para fora e em todos os elementos que sugerem mais uma máscara do que um rosto. É como se o artista dissesse: eis como me vejo, e não estou nada satisfeito. Mas talvez com isso diga que sua visão da humanidade venha desse mal-estar, que seu olhar de comiseração pelo abandono humano venha dessa angústia fundamental.

Outra forma de se auto-retratar é a que parece se dirigir mais ao que o artista faz do que ao que sente. Tarsila do Amaral, por exemplo, tirou o rosto do centro do quadro, ocultou o pescoço e limpou seu fundo para que o desenho delicado, quase infantil — a boca cheia de curvas, as sobrancelhas afiladas, o cabelo cuidadosamente assentado —, comunicasse uma espécie de ingenuidade não submissa diante do mundo, uma crença meio utópica numa perspectiva livre sobre as formas e as cores do mundo, enfatizada pelo brinco que é destacado pela composição. Essa mesma idéia da simplicidade como ornamento é o que vigora em sua obra, espécie de apropriação gráfica do modo de vida caipira. E Guignard, o grande pintor das "paisagens imaginárias" de Ouro Preto, influenciado por Cézanne, se deu um sorriso tímido no lábio leporino e no olhar ladino e cercou sua figura de mar sonhador e coluna grega, apontando a alegria discreta e distanciada de seu mundo.

Há também, naturalmente, o auto-retrato como auto-elogio ou auto-idealização, nem por isso desprovido de qualidade estética. Benedito Calixto se pinta como o artista sofisticado (óculos ovais, gravata, bigode comprido e grisalho) e triste (consciente das dores do mundo), revelando esse pós-academicismo romântico que tanta presença fez na passagem do século 19 para o século 20 no Brasil. Antonio Gomide se dá uma figura sólida, ocupando quase toda a tela, e um olhar desconfiado, que olha de esguelha para quem o retrata, isto é, para si mesmo. José Antonio da Silva, o Silva, se confunde com o tracejado multicolorido de suas paisagens de campo, como se afirmasse — bem a seu estilo — "minha pintura *c'est moi*". Ismael Nery também se mascara: uma estátua onírica, um personagem meio olímpico, meio bufão, perfil grego com sorriso de Pulcinella, que nem precisa de olhos para ver a essência da escuridão.

E há, sobretudo, o auto-retrato como exercício de narcisismo, típico daquilo que Cristopher Lasch batizou de "cultura do eu", em vigor dos anos 80 para cá — corpos fragmentados, poses para voyeurs, imagens em desaparecimento, diários de fantasias sexuais, famílias vitimadas. O apogeu da fotografia como depressão citacionista, assim como a videoarte (ausente da exposição), pretende tratar do mundo contemporâneo, mediado por propagandas de felicidade e informações de tragédias, em que não há identidade autêntica, apenas emprestada. Só que esse tipo de confessionalismo fragmentário termina sintoma da mesma doença que diz condenar: não passa de arte tomada emprestada, em contraste agudo com o vigor resistente de modernos como Modigliani ou Segall. Quando o auto-retrato fica mais auto que retrato, empobrece. ■

Acima, *Auto-retrato 1* (1924), de Tarsila do Amaral; à esquerda, *Reflexos* (1997), de Lourdes Colombo

As ilusões de Vik Muniz

Retrospectiva no Rio é a primeira grande mostra no país do brasileiro que é sucesso no exterior com sua obra entre a pintura e a fotografia

Por Angélica de Moraes

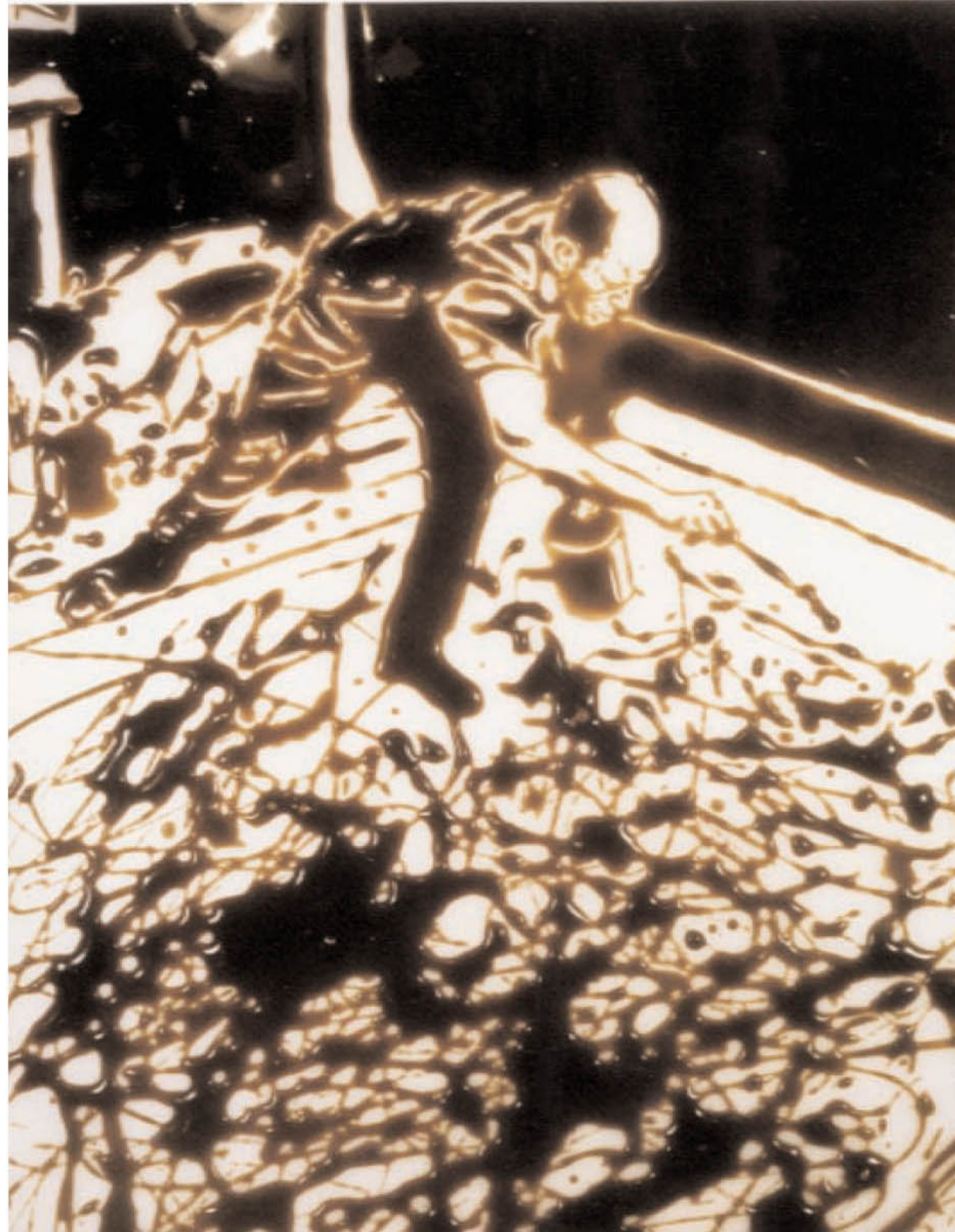
Quando garoto, Vik Muniz era daquelas crianças sonhadoras que ficam horas compridas, esquecidas de tudo, olhando para o céu e adivinhando formas nas nuvens. Desde a infância até hoje, os contornos cambiantes atiçam sua imaginação. A ponto de ele fazer das ambigüidades da forma um dos núcleos centrais da obra de bem-sucedido artista plástico. E atrair o espectador para experiências perceptivas nas quais a imagem só se revela após certo jogo de ocultação.

Esse jogo sedutor estará novamente em ação durante mostra retrospectiva, que será aberta no dia 15 de março, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, e, em junho, no MAM de São Paulo, com curadoria de Charles Steinback. Pela primeira vez, o público brasileiro terá oportunidade de percorrer exposição de grande formato do artista — são cem imagens que incorporam 14 séries fotográficas. A partir daí, Vik Muniz — que desfruta, desde o início dos anos 90, grande visibilidade e inegável sucesso no exterior — finalmente será mais bem conhecido em seu próprio país.

Muniz desacelera a velocidade com que captamos uma imagem e a deciframos. Ambíguas, resistindo à decodificação imediata, as figuras que produz emergem de manchas aparentemente informes. Como papel fotográfico mergulhado em líquido revelador, isto é, em memória. "Trabalho com ilusão, que é a melhor maneira de entender a realidade", diz o artista, em entrevista por telefone, de Nova York.

Radicado desde 1984 em Nova York, Vik Muniz conquistou privilégio inédito, em pouco mais de década e meia de trabalho. É o primeiro artista brasileiro a ter individual no Whitney Museum, um dos templos nova-iorquinos máximos da experimentação de linguagens e meios que caracterizam a contemporaneidade. A exposição, em cartaz, chama-se *The Things Themselves* (As Próprias Coisas ou As Coisas em Si). O título remete a uma frase do fotógrafo Edward Weston. Para este, a câmera fotográfica teria o objetivo de "representar a essência da coisa em si, seja aço polido ou carne viva".

A citação é irônica. Em todo o percurso da mostra no Whitney e em toda a sua trajetória artística, Muniz sempre pôs sob suspeição a

Acima, *Vik* (1998), auto-retrato. Na pág. oposta, *Action Photo 1 (after Hans Namuth)*, da série *Pictures of Chocolate* (1997-98), reproduz uma imagem do pintor Jackson Pollock

À direita, *Memory Rendering of Tranbang Child*, **da série** *The Best of Life* **(1988-90); abaixo,** *Jacynthe Loves Orange Juice*, **da série** *The Sugar Children* **(1996)**

idéia de que se possa flagrar a realidade das coisas. Suas obras geralmente evidenciam a laboriosa construção de uma aparência que fere o âmago da representação, desestabilizando a crença nos sentidos. "O que me interessa é a tensão entre objeto e fotografia, a percepção dinâmica de coisas híbridas", diz ele.

Essa sobreposição de coisas, por vezes, se assemelha a uma prosaica lista de supermercado: calda de chocolate, açúcar, manteiga de amendoim... Coisas doces. "O conhecimento do meio influencia a percepção do resultado", diz. Mas também pode ter terra, poeira e, mesmo, confete e detritos do Carnaval (como os que usou na série *Aftermath*, para fazer fisionomias de crianças de rua de São Paulo e criar amargo comentário político).

O processo (de "baixa tecnologia", como diz) para chegar às suas imagens fotográficas depende muito pouco da câmera, que só comparece para o registro do trabalho realizado. A maior parte do tempo é dedicada à reconstrução manual, à cópia infiel de uma imagem já existente que Muniz redesenha de memória ou reproduz de arquivos. Imagens de famosos ou de anônimos inesquecíveis (como a menina vietnamita atingida por napalm correndo na estrada; ou o chinês que se interpôs à passagem dos tanques de guerra na praça da Paz Celestial, em Pequim).

O currículo do artista documenta rápida ascensão a partir do início dos anos 90, consolidada em espaços de prestígio. Destacam-se as retrospectivas precoces. Em 1998 (menos de uma década após a primeira individual em galeria), faz retrospectiva no respeitado International Center of Photography, em Nova York, com a mostra *Seeing Is Believing* (Ver É Acreditar). Um ano depois, faz retrospectiva no Centre National de la Photographie, em Paris. Ainda em 1999, expõe em individual no Metropolitan Museum (Nova York). No caminho, individuais em Roma, Verona e Turim (Itália), Chicago e São Francisco (Estados Unidos), Tóquio (Japão), Estocolmo (Suécia) e Lausanne (Suíça).

Em contraponto à desenvoltura internacional, no Brasil seu trabalho é pouco conhecido. Teve presença discreta em várias mostras coletivas (como a Bienal de São Paulo, em 1998) e duas individuais esparsas, em galerias paulistanas. A mais recente delas ocorreu no ano passado, na Galeria Camargo Vilaça, a mesma que exibirá, em junho, obras inéditas (a série *Pictures of Colors*) em mostra paralela à retrospectiva no MAM-SP.

Uma retrospectiva geralmente celebra longa trajetória. Artistas em plena produção costumam fugir desse formato porque ele significaria balanço final. Ao promover a avaliação pública de um percurso, há o risco de revelar drásticas oscilações de qualidade. Vik Muniz diz não temer retrospectivas. "É oportunidade de colocar tudo o que a gente já fez em certa ordem. Como se arma a história de trás para frente, peças iniciais acabam ganhando um sentido que eu não percebia e iluminando a produção posterior. Acho que retrospectivas a gente faz quando está em pleno vigor e total entusiasmo. Elas me ajudam a ficar mais focado no rumo do trabalho." Ele vê utilidade semelhante para o público. "O espectador brasileiro vai poder contextualizar minha obra, que é muito facetada e da qual conhece apenas fragmentos."

Uma de suas séries mais conhecidas no Brasil é *Pictures of Chocolate*. Particularmente interessante, a imagem *Action Photo* retrabalha, com grossos fios e acumulações de calda viscosa e marrom, a famosa imagem do pintor Jackson Pollock fazendo *action painting*. Inventado por Pollock, esse processo consiste em pintar com pingos e escorridos de tinta, com gestualidades velozes.

Como surgiu a idéia de usar chocolate? "Eu vinha de um trabalho muito lento, em que a imagem era construída com grãos de açúcar ou terra, em um processo que custava semanas de trabalho duro. Procurei um meio mais prazeroso e rápido. Algo próximo da consistência da tinta, mas oferecendo leitura mais complexa. O chocolate tem carga intensa de significados ligados à recompensa, culpa, sexualidade e escatologia."

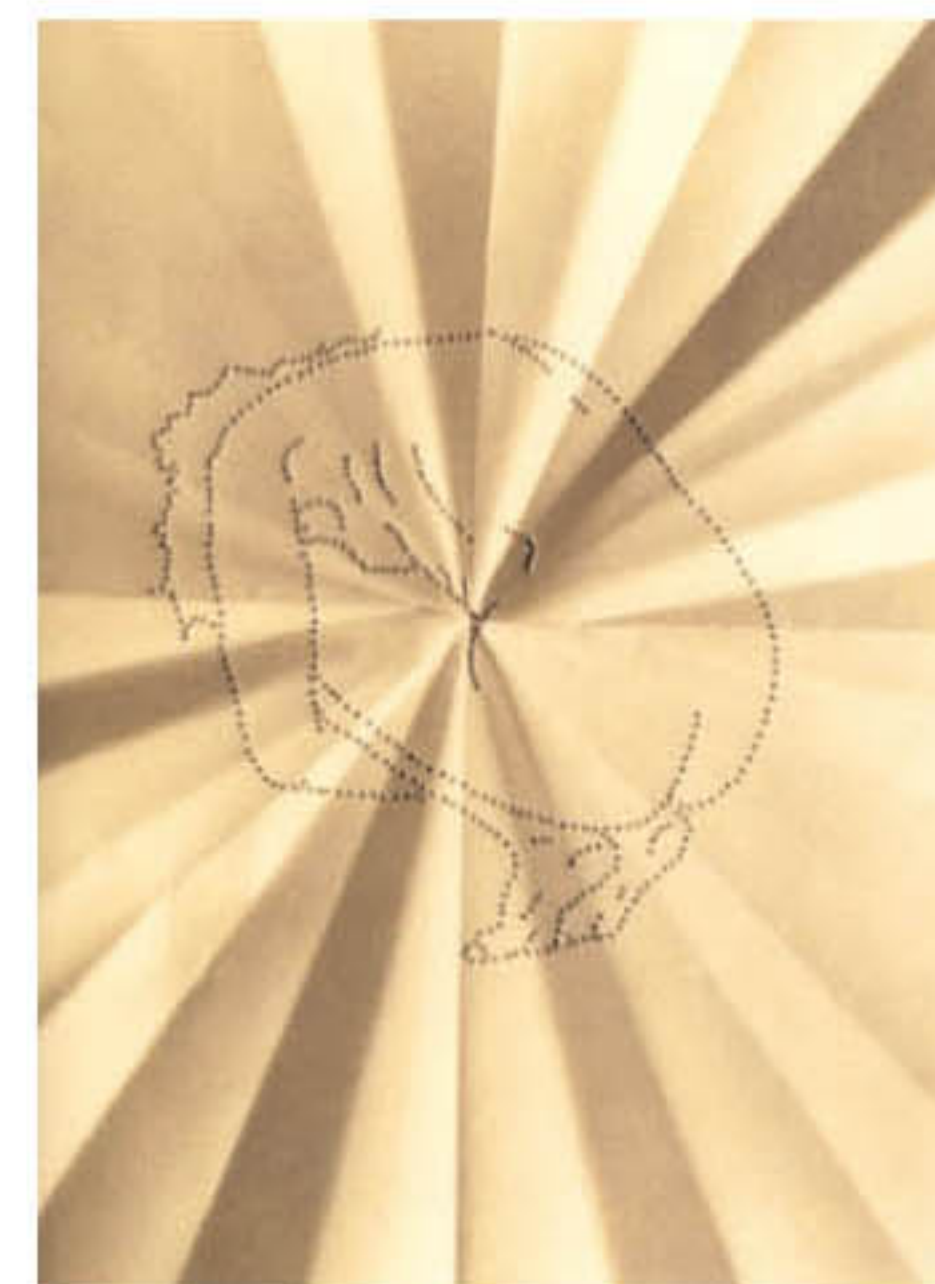
"Mais de século e meio depois da fotografia ser inventada, estou disposto a reinventá-la", diz. Caminhando em sentido inverso aos pioneiros Daguerre e Niépce, porém, ele não delega à máquina o registro da imagem. Ao redesenhar e repintar uma imagem fotográfica, Muniz devolve à imagem mecânica um caráter de obra manual.

"Sempre existiu um abismo entre pintura e fotografia, eu invisto nessa ponte", diz Vik. "Meu trabalho, na verdade, é muito tradicional. Sou pintor e desenhista. Gosto do convívio com os materiais, acredito no fazer como parte mais inspiradora do trabalho." Essa frase, aliás, seria quase herege em passado recente, quando os ortodoxos da Arte Conceitual dissociavam totalmente o criar do fazer.

Vik Muniz atua no reino da cópia, do falso, da imitação assumidamente infiel e metalingüística. Seu processo de trabalho incorpora procedimentos conceituais potencializados pelo uso metafórico dos materiais. Está plenamente sintonizado, portanto, com o contemporâneo. O que não impede que tracemos algumas linhas pontuais de sua genealogia na tradição.

Há uma referência imediata a quem observa sua série *Sugar Children* (1996) — habilidosa deposição de açúcar sobre fundo negro para reproduzir fotos de filhos de trabalhadores em lavouras de cana-de-açúcar. *Sugar Children* lembra a série *Cosmo-*

NA FRANÇA, É UMA PER

À direita, de cima para baixo, teste para o projeto de desenhar nuvens com avião de pulverização agrícola no céu de Nova York, em fevereiro; *Teapot*, **da série** *Equivalents* **(1993), e** *702 Holes*, **da série** *Pictures of Holes* **(1997)**

Onde e Quando

Ver para Crer – Vik Muniz: retrospectiva no MAM do Rio de Janeiro (av. Infante D. Henrique, 85, tel 0++/21/210-2188). De 3ª a domingo. Do dia 15 até 6 de maio, *The Things Themselves*: exposição no Whitney Museum de Nova York (Madison Av., 945, tel. 212/570-3676). De 3ª a 5ª, sábado e domingo, das 11h às 18h; sexta, das 13h às 21h. US$ 10. Até 20 de maio

coca (1973), de Hélio Oiticica, em que os contornos dos rostos de Marilyn Monroe e outros eram feitos com "linhas" de cocaína.

A genealogia pode retroceder até mesmo ao pintor milanês Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), com suas grotescas composições de legumes agrupados para criar fisionomias humanas. Ou avançar até pilares da arte do século passado, como Duchamp, a Pop Art e a Arte Conceitual.

A obra de Vik Muniz, embora consistente e alicerçada em originais manipulações de conteúdos e imagens, não está isolada. Essa inocência não cabe na contemporaneidade, saturada de história e percursos indeléveis. A obra de Muniz deve muito, por exemplo, ao fotógrafo dadaísta Man Ray. Foi este quem fez a primeira foto sem câmera, colocando objetos sobre papel fotográfico sensível e submetendo-os à exposição de luz, que imprimiu os contornos.

Mais do que tudo, no entanto, existe o menino que adivinha formas nas nuvens. No fim de fevereiro, usando avião de pulverização agrícola, ele bordou nuvens no céu de Nova York. Um belo tributo de Vik Muniz à infância de todos nós. ▪

Abaixo, *Coyote*, da série *Shadowgrams (X-Rays)*, de 1993

O valor da Arte Pobre

A Arte Povera, o último movimento da vanguarda italiana nos anos 60, que teve grande influência sobre artistas brasileiros, é revalorizada em exposições na Europa

Por Elisa Byington, em Turim

A obra (*foto*) de Pier Paolo Calzolari (1970-71), numa das salas do Castelo de Rivoli, em Turim, reúne tubos fluorescentes e lâmpadas e é sonorizada

FOTOS PAOLO PELLION/DIVULGAÇÃO

ARTES PLÁSTICAS

A Arte Povera misturou materiais primários e naturais a formas de energia high tech como néon e laser. Abaixo, da esquerda para a direita, *Speculum Italiae* (1971), de Luciano Fabro; *Igloo con Albero* (1969), de Mario Merz; *Lampadina* (1966), de Michelangelo Pistoletto. Na página oposta, a partir da esquerda, *Apoteosi di Omero* (1970-71), de Giulio Paolini; *Neon nel Cemento* (1967-70), de Giovanni Anselmo; *Tenda* (1967), de Gilberto Zorio; *Catasta* (1966), de Alighiero Boetti

Alvo de recente redescoberta e valorização por parte da crítica e do mercado internacional, a Arte Povera – que, no fim dos anos 60 e início dos 70, constituiu-se no último dos movimentos italianos com aspiração vanguardista – vem sendo celebrada em uma mostra antológica no Castelo de Rivoli, nos arredores de Turim, sede privilegiada de exposições de arte contemporânea na Itália. Em maio, será a Tate Modern, em Londres, que abrigará uma ampla exposição de Arte Povera.

Energia e movimento; ênfase no processo de feitura da arte, não nos resultados; predileção por materiais "primários" e naturais como forma de recuperar a relação entre arte e vida, natureza e cultura. Tais eram as palavras de ordem, os objetivos comuns identificados pelo crítico Germano Celant no grupo de artistas que, em 1967, ele apresentava em Turim e Gênova sob o título de Arte Povera. Literalmente, "Arte Pobre". Um movimento que se situava na encruzilhada entre a Arte Conceitual, o Minimalismo e a Land Art, cujas obras contemplavam não só os materiais ligados à atividade do homem primitivo, utilizando folhas, terra, fogo, carvão, lã, mas também as formas de energia da cultura high tech, como néon e raios laser. Nas palavras do crítico, "animais, vegetais e minerais adentram o mundo da arte. O artista é atraído pelas possibilidades físicas, químicas e biológicas (...). O artista-alquimista organiza as coisas vivas de maneira mágica".

Dois anos depois daquela data inaugural, o crítico Harald Szeeman, atual curador da Bienal de Veneza, alargava o rótulo do grupo original incluindo outros artistas internacionais empenhados em pesquisas semelhantes. *When Attitude Becomes Form* – nome da mostra que organizou no Museu de Berna, na Suíça – foi uma exposição que marcou época.

Além das características enumeradas por Celant, Szeeman sublinhava nessa arte o "alto grau de empenho pessoal e emotivo, a interação entre o trabalho e o material, a mãe-terra como matéria e lugar de trabalho, o deserto como concepção".

Na origem do movimento italiano, suas técnicas e materiais, está o artista turinense Mario Merz (1925), cuja produção era um ponto de referência importante para os jovens artistas, assim como o alemão Joseph Beuys (1921-1986), muito presente na Itália naqueles anos. Beuys, que tinha vivido a guerra no front, fazia amplo uso de materiais como feltro e gordura animal, geradores de calor, fundamentais para a sobrevivência, além de expor ferramentas do trabalho agrícola, como pás e foices. Já os "iglus" construídos por Mario Merz, feitos com estruturas tubulares, pedaços de árvore e vidro, eram ao mesmo tempo módulos habitacionais primitivos e esculturas habitáveis.

Próximos a Merz, os jovens Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone e Luciano Fabro, celebravam em suas peças – a palavra "obra" praticamente desaparece – a energia e tensão dos materiais. Era o caso de *Rosa-Blu-Rosa* (Rosa-Azul-Rosa) de Zorio, em que o material à base de cobalto mudava de cor conforme o tempo, a presença dos visitantes, a umidade. Mas havia também a produção dos artistas que vinham de Roma, como Alighiero Boetti e Jannis Kounellis. Deste último, a histórica mostra de Gênova exibia uma peça que era puro fogo, com chamas alimentadas por bujões de gás. Giulio Paolini, o mais conceitual de todos, desde o início se caracteriza por inverter a relação entre sujeito e objeto da arte.

O panorama se completa com Michelangelo Pistoletto. Da mesma geração de Mario Merz, ele cultivou uma trajetória de performances com o grupo teatral Lo Zoo, paralelamente à criação dos "quadros espelhados", em que o espectador era refletido na superfície de metal polido, na qual o artista já tinha inserido a imagem de si próprio – às vezes de costas – ou de outros personagens ao acaso. O público se surpreendia capturado dentro do quadro, onde já havia, por exemplo, uma mulher que dançava nua com o próprio reflexo, ou um casal conversando debruçado na varanda. Suas também são as célebres peças de 1966-1968 como *Mapamundo*, feito de jornal amassado, aprisionado em uma jaula, ou ainda a *Vênus dos Farrapos*, que permanece no Castelo de Rivoli.

Além de um certo retorno do gosto pelos movimentos conceituais, a atual exposição em Turim é motivada pela recente aquisição de 20 obras da Arte Povera pelo Castelo de Rivoli. São peças significativas, datadas do período 1967-1971, que testemunham o momento da origem da pesquisa do histórico grupo de artistas. Somadas a outras que já integravam o acervo do castelo, fundado em 1984, a exposição pretende fornecer um histórico completo do movimento e da trajetória de seus protagonistas até a atualidade. Para tal, contou também com a coleção da Galeria de Arte Moderna e Contemporânea de Turim.

Na magnífica moldura da residência principesca inacabada que é o Castelo de Rivoli – construído nos séculos 17 e 18 pelos Savóia, com intenção de ser um novo Versailles –, bombardeado durante a última grande guerra e recentemente adaptado como espaço de exposição, cada artista ganhou uma sala individual, que cobre sua trajetória e sua produção recente. Organizadas pessoalmente por todos eles, entre afrescos e luxuosos estuques de outros tempos, as obras "pobres" ganham moldura nobre. Combinados com a natureza e o silêncio que circundam o castelo, os gestos contidos nas obras, seus odores simples de cera e folhas, os pequenos sons que emitem, acabam por criar a atmosfera de um lugar de meditação.

Para um visitante brasileiro, a mostra também serve para atestar a inegável sintonia que essa produção mantém com as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, assim como a atração e afinidade experimentadas por outros artistas, como Ivens Machado, Iole de Freitas e Antonio Dias, que viveram na Itália no mesmo período. Ainda que não tivessem formalmente aderido ao grupo, conviveram ativamente com os artistas (amigos pessoais, em vários casos) e suas exposições. São perceptíveis os ecos da obra de Merz, suas mesas de tubos de aço que se prolongam em formas circulares, nas belas obras expostas no ano passado por Iole de Freitas no Centro de Arte Hélio Oiticica, ressalvando-se que a artista brasileira vai além, jogando com a contração e a dilatação das formas no espaço, desafiando seus limites. Assim também Antonio Dias, cuja pesquisa dos materiais levou-o ao Nepal nos anos 70 para produzir seu próprio papel, totalmente natural como as folhas de chá ou curry que o coloriam. Tal relação direta com a matéria, assim como a matriz conceitual, estão presentes em sua obra até hoje.

Onde e Quando

Arte Povera in Collezione.
Castello di Rivoli – Museo D'Arte Contemporanea (Piazza Mafalda di Savoia 10.098, Rivoli, Turim, Itália). Até dia 25. De terça a sexta, das 10h às 17h. Sábado e domingo, das 10h às 19h. Tel. 003911-9565220. www.castellodirivoli.torino.it

O escultor de espaços

Franz Weissmann recupera antigos projetos e faz sua maior exposição de obras monumentais

Aos 57 anos de carreira, Franz Weissmann faz a maior exposição de suas obras monumentais. *Weissmann* fica em cartaz de 12 de março a 30 de abril na Casa França–Brasil (rua Visconde de Itaboraí, 78, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/253-5366), apresentando 18 peças inéditas – uma delas, *Sol Nascente*, de 4,5 metros, ficará exposta na área externa, numa espécie de convite à apreciação da obra do escultor, um dos nomes mais importantes do Construtivismo brasileiro.

A exposição materializa um antigo sonho de Weissmann, austríaco de 86 anos que se mudou em 1924 para o Brasil. Finalmente, ele montará obras que ficaram esquecidas em esboços, pré-estudos e idéias descartadas. "Às vezes, uma idéia nos parece ruim na hora, e a deixamos de lado. Tempos depois achamos que ela é boa. A gente não tem consciência do valor do trabalho", diz o artista, que agrupou desde projetos iniciados na década de 50 até o mais recente, criado no fim do ano passado.

Nessa garimpagem, deu-se a descoberta de uma peça fotografada em tamanho pequeno, meio século atrás, que, depois de muitas ampliações, o escultor descobriu ser um projeto esquecido. Na época, o esboço ganhou outras versões e evoluiu para a premiada *Coluna Concretista*. Recriada agora, virou *Flor Mineral*. Mas Weissmann prefere não contar muito sobre o trabalho. Diz apenas que sua paixão é o espaço desocupado. "Sou um escultor de espaços e não de volumes", diz.

O rigor geométrico da obra de Weissmann, que na adolescência ensinava matemática, não é, no entanto, resultado de puro raciocínio. "Meu trabalho surge de momentos vulgarmente chamados de inspiração, e não do raciocínio", diz. "É a manifestação da intuição, fruto da minha vivência, do que está gravado no subconsciente desde o nascimento. Há um trabalho interior, e às vezes isso aparece na superfície. Às vezes, pois nem todo dia é domingo, e as coisas boas nascem de vez em quando."

A dimensão das novas obras obrigou outras adaptações, mesmo na ampla Casa França–Brasil, de pé-direito alto. Sua entrada estreita obrigou Weissmann a trabalhar de uma maneira nova, levando à criação de módulos, que são presos com parafusos e montados no local da exposição. O curador Paulo Venancio decidiu não cobrir as paredes, nem dispor as peças em ordem cronológica. "A idéia é promover um passeio escultural em que a pessoa ande livremente", diz ele. – AYDANO ANDRÉ MOTTA

À esquerda, Weissmann no atelier; abaixo, imagens eletrônicas de peças da nova exposição

FOTOS DIVULGAÇÃO

A CONTRADIÇÃO ORGANIZADA

Sandra Tucci ordena o mundano como sagrado

Por Katia Canton
Foto André Andrade

A ordenação de texturas, cores e formatos de materiais cotidianos, que acaba por atribuir ao estritamente mundano um caráter transcendental, ornamental, sagrado até, é uma estratégia característica de Sandra Tucci. Estratégia que ficava clara já na sua primeira exposição, em 1993, na galeria paulistana Luisa Strina. Aos 29 anos, graduada em Artes Plásticas e recém-chegada de uma temporada em Paris, ela preferiu, em vez de cobrir com obras os espaços brancos da galeria, mantê-la branca, apenas emoldurando-a.

Aquela primeira mostra foi apelidada pela artista de *Cantoneira*, já que eram, de fato, simples cantoneiras de ferro que desenhavam os contornos das paredes. Ao organizar e esquadrinhar os espaços, no entanto, ela não fez uma opção pela austeridade. Criou cantoneiras que sintetizavam sua produção escultórica, colecionando, colando, repetindo e seriando matérias-primas heterogêneas: puxadores de gaveta, agulhas de vitrola, tachas de metal, esporas, grama seca, olhos de boneca, penas de galinha, veludos, plásticos, algodão. Tudo enfileirado, ordenado, elevado à condição de estranho ornamento.

Referenciada em artistas como Nelson Leirner e Antonio Dias, Sandra Tucci acolhe objetos com cor e brilho, corpos belos e estranhos, quase barrocos, e busca obsessivamente uma organização na forma de mostrá-los, de modo que seus excessos se diluam e eles se tornem arrumados, limpos, libertos do caos. É nesse precário equilíbrio, nesse jogo de contradições, que se materializa toda a sua obra.

A mesma atitude de questionamento permeou sua própria vida quando, em 1996, ao ficar viúva precocemente, a artista decidiu se mudar para "um lugar com o qual não tinha a menor identificação ou qualquer ligação de história ou memória". Escolheu aleatoriamente Los Angeles, nos Estados Unidos, onde morou entre 1996 e 1999. E lá confrontou-se com a questão da potência e da impotência diante da vida, trabalhando, como artista, com comunidades carentes e com crianças cegas.

Das experiências em Los Angeles resultou a série *Tetas*, exibida no Brasil em 1998: um enorme conjunto de seios femininos fixados à parede, feitos de resina, vidro soprado, bronze, latão, ferro fundido e cera, decorados com rosas, recheados de líquidos brancos, vermelhos e amarelos, às vezes coroados com adereços dourados. Na criação desses volumes sensuais, a artista questionava a força e o alimento da vida, e construía um sofisticado discurso sobre a variedade do uso de materiais e cores na arte.

Em seu atelier, que fica no segundo piso de um sobrado de quatro andares, construído em declive no bairro paulistano Vila Madalena, Tucci junta peças compradas em feiras de antiguidades, além de moldes para fazer bolas de resina e objetos metálicos. Como leciona e coordena cursos de arte durante o dia, é à noite que ela trabalha no atelier. Ali já começam a se estruturar formas e cores da nova exposição individual, prevista para o próximo semestre. Ela toma ares góticos, carregada de um certo sincretismo religioso. No centro do atelier estão bolas translúcidas de cor apessegada, dependuradas por fios metálicos e ferragens que lembram uma série de incensários de igreja ortodoxa ou algum estranho e rebuscado lustre antigo. Fixados às paredes, estão rendilhados metálicos, formando letras "v". No chão, labirintos de ferro que replicam aquele do Minotauro. Ainda nas paredes, bolas grandes, coloridas, funcionam como corpos ou cabides para colares feitos de penas e dentes, de umbanda, e guias ciganas. Um espaço envolvido numa atmosfera de mistério e sedução.

Páginas resumidas

Série faz breve introdução à obra de arquitetos e designers

Capas dos livros dedicados a Starck e Wright

A série de livros *Design e Arquitetura*, da editora Cosac & Naify, se inaugura com a publicação de títulos sobre as obras do arquiteto americano Frank Lloyd Wright (1867-1959) – autor da histórica casa Fallingwater e do museu Guggenheim de Nova York –, e do designer francês Philippe Starck (1949) – criador de peças como o espremedor de limão Juyci Salif e responsável por ambientes como o interior do hotel Royalton, de Nova York. Trata-se de pequenos livros (80 páginas, formato 11 cm por 22 cm, R$ 30), que juntam um sucinto ensaio e um álbum fotográfico com o principal da obra do artista, à guisa de introdução geral. A série prossegue com a edição de livros sobre o arquiteto catalão Antoni Gaudí, cujas criações marcam a paisagem de Barcelona, e o arquiteto Frank O. Gehry, autor do projeto do Museu Guggenheim de Bilbao, na Espanha. – JOSIANE LOPES

Domingo na praia

O verão de 2000 na praia do Arpoador é tema de mostra fotográfica

O fotógrafo Pablo Di Giulio percorreu muitas praias cariocas antes de eleger o cenário de seu mais recente ensaio. O argentino, que vive no Brasil desde 1964, queria mostrar os moradores que descem o morro no fim de semana para o banho de mar. Teve dificuldades em uma cidade tomada por turistas. Mas chegou ao Arpoador e lá encontrou a "gente do Rio" que tanto procurava. Por três meses, passou todos os domingos na praia. A partir do dia 10, uma série com 20 das imagens em preto-e-branco tiradas no período está no **BRAVO!Café** do Ramos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo (praça da Luz, 2). A exposição *Arpoador 2000 – O Último Verão do Milênio* tem curadoria de Diógenes Moura. Também neste mês, o museu organiza a mostra *Fukushima por Fukushima*, com 80 obras, entre desenhos e pinturas, do artista japonês radicado no Brasil, Tikashi Fukushima. – GISELE KATO

Foto da exposição *O Último Verão do Milênio*

Imagens do Rio

A iconografia da cidade ganha catálogo produzido por Gilberto Ferrez

No alto, vista da igreja da Glória (1817-1818), atribuída a Franz Josef Frühbeck; acima, capa de um dos volumes

A representação da paisagem carioca aumentou consideravelmente seu poder de permanência com a edição de *Iconografia do Rio de Janeiro – 1530-1890* (Casa Jorge Editorial), um extenso e provavelmente definitivo catálogo analítico das imagens da cidade, desde seus primeiros anos até o século 19. A obra é resultado de mais de 50 anos de pesquisa de Gilberto Ferrez (1908-2000), um dos grandes especialistas em iconografia brasileira, herdeiro de uma linhagem de artistas que remonta ao bisavô, Zéphiryn Ferrez, escultor integrante da Missão Francesa de 1816, e ao avô, Marc Ferrez, um dos pioneiros da fotografia no Brasil.

O catálogo, patrocinado pela Petrobras Distribuidora, registra 4.494 imagens e é dividido em dois livros, somando mais de mil páginas. O primeiro volume reúne as fichas de toda a produção conhecida, registrando informações como o ano de realização da obra, identificação do autor e sua localização atual. O segundo livro reproduz pouco mais de 200 dessas imagens.

Naturalmente, o catálogo inclui toda a produção carioca de artistas notáveis pela representação do Brasil, como Rugendas, Debret e Thomas Ender, e acrescenta à lista um acervo igualmente rico. O conjunto da obra desenha a evolução da paisagem da cidade, em sua realidade física e no imaginário dos artistas, principalmente estrangeiros. De desenhos simples, como o feito em 1557 pelo aventureiro alemão Hans Staden sobre um combate na baía de Guanabara, e representações delirantes, como a dos índios sendo atormentados por demônios, produzida por um francês anônimo, por volta de 1558, chega-se às litografias de Angelo Agostini, italiano radicado no Brasil, criador da *Revista Illustrada*, entre outros títulos, e que de 1870 a 1900 reproduziu o tipo de acontecimento da vida carioca, dos entrudos que antecederam o Carnaval a visitas de presidentes estrangeiros. – JL

FOTO ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

DOMÍNIO SOBRE A MATÉRIA

A exposição de Antonio Dias reafirma o valor da artesania, da qualidade, do controle da expressão pela *mão* do *artista*

Por Teixeira Coelho

Acima, *Economia*, tela de 1998

Antonio Dias – O País Inventado. Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/5549-9688). Até dia 8 de abril. Em maio a mostra segue para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Patrocínio: Petrobras

FOTO BRUCE M. WHITE/MAMA, NOVA YORK/COLEÇÃO PARTICULAR/DIVULGAÇÃO

Há exposições que se vêem e outras que se sentem – que se percebem antes com o corpo do que com os olhos, que primeiro envolvem, como uma totalidade, o corpo do observador como um todo para só depois convocar seus olhos para algum ponto em particular.

A exposição de Antonio Dias me surpreende nessa sua qualidade de exposição que se *sente* como um todo antes que venha a ocasião ou a vontade de examinar cada obra. Sob esse aspecto, trata-se de uma *grande instalação* da qual cada uma das partes se percebe como peça orgânica do todo. Nem mesmo a divisão do conjunto em salas afeta essa sensação. A "sala" de datação mais remota – na cronologia de uma exposição que não faz da cronologia sua ordem central e que contém os dois cubos do universo (1969-99) e a grande tela *God Dog* (*The Hardest Way*, 1968) – ostenta uma homogeneidade que se repetirá nas salas seguintes: a segunda, marcada pelas quatro grandes circunferências de papel artesanal (com óxido de ferro e folhas de chá, de 1977); a terceira, com dez pênis em vidro, de 1996, e a grande tela *Demônio* (em acrílico, ouro e cobre, de 1996); e a quarta, que abriga as dez colunas com foto digital, *Kasakosovokasa*, 1996.

Deveria intrigar o fato de várias das obras serem tão díspares e oferecerem essa sensação de partes de um todo coeso. A tela referenciada na capa da *Newsweek*, de 1973, está distante, na sua figuração a partir da serigrafia, da soberba e "abstrata" *Ich*, 1989, em grafite e folha de cobre, e também das circunferências e dos pênis eretos fisgados pela glande. E, no entanto, o conjunto não abriga conflitos intestinos: é um artista só que se vê, variado de acordo com os momentos, como outros o foram, mas que é claramente um só.

Um grande artista. E como é agradável postar-se diante das obras de um artista que domina sua expressão a ponto de permitir-se uma estética calma cuja conseqüência é relaxar o observador e deixá-lo à vontade para perceber as obras na especificidade de cada uma e ter consciência das relações que com elas desenvolve. O domínio do artista sobre a *matéria* das obras responde em grande parte por essa sensação de agradabilidade e liberdade permitidas ao observador, infreqüentes na arte contemporânea (e se insisto na descrição dessa matéria não é por acaso). A *finitura* dessas obras é impecável e se impõe, mesmo a distância, como elemento de atração do olho e do corpo – reafirmando o valor da artesania, da qualidade, do domínio da expressão pela *mão* do artista. Nos momentos de oratória programática se costuma dizer que isso não mais tem lugar na arte. Essa é uma proposição sem sentido: nenhuma estética derroga a anterior quando ambas são sólidas. Mesmo sabendo disso, faz bem constatar que o *domínio sobre a matéria* permanece como *valor* estético. É a expressividade desse domínio que explica a conversa que se estabelece entre as obras e o observador. A densidade conceitual de algumas delas e o peso da abstração formal de quase todas deveriam tornar essa conversa bem mais árdua. Se o inverso acontece, o motivo central está no cuidado do artista com a matéria, hoje não raro deixada de lado em favor da forma e do conteúdo (ou da ausência de uma e outro). Essa será a razão pela qual uma tela como *The Hardest Way*, que deveria estar marcada por uma parcela da estética "sessentoitista" hoje quase esgotada, continua de todo viva. E faz pensar na impropriedade de dizer-se que essa exposição é sobre ou remete a este ou aquele conteúdo ou que se refere a ou contém exemplos deste ou daquele movimento dos últimos 40 anos: ela é apenas sobre arte, uma exposição daquilo que constitui a base da arte.

Há nessa exposição – com uma curadoria forte mas não invasiva e um design sensível – momentos altíssimos (as telas *Ich*, *Economia*, *Entre a Fábrica e o Machado*) que integram um conjunto harmônico que permite ver um artista na sua plenitude.

As Mostras de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Katia Canton (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	QUANDO	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Courtney Smith** *Psiché Cacheada*, 2000 Courtney Smith	Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-7066). Fundada em 1992, a galeria representa hoje mais de 40 artistas. Carla Camargo, Alessandra D'Aloia Vilaça, Márcia Fortes e Ricardo Sardenberg dividem a direção do espaço, que sempre participa das principais feiras no exterior.	Mostra com obras inéditas feitas com peças de mobiliário antigo desmontadas e reconstruídas pela artista norte-americana radicada no Brasil. Na exposição estão três penteadeiras, um armário, dois criados-mudos, uma cristaleira e um espelho que, refeitos com dobradiças, fivelas e correntes, ganham mobilidade.	De 8/3 a 6/4. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 14h. Grátis.	Courtney constrói instalações que se referem ao imaginário e à sensibilidade feminina. A artista manipula objetos e narrativas do universo cotidiano e doméstico e injeta em cada uma de suas obras um significado poético.	Na exploração que ela faz do conceito "móvel". Transforma mobílias antigas em peças que viram do avesso: tornam-se móveis que realmente se movem.	Folder com a reprodução de seis obras da exposição. R$ 5.	O projeto *Los Carpinteros*, que está exposto na Galeria Camargo Vilaça no mesmo período da mostra de Courtney Smith. A instalação foi feita especialmente para o espaço pelos artistas cubanos Alexandre Jesús Arrechea Zambrano, Marco Antonio Castillo Valdés e Dagoberto Rodríguez Sánchez.
SÃO PAULO	**Arco das Rosas – Marchands como Curadores** *Vestido de Casamento da Mãe de uma Velha Amiga* (detalhe), 2000 Cristiana Bernardes	Casa das Rosas (avenida Paulista, 37, São Paulo, SP, tel. 0++/11/251-5271). Reaberto em 1995 sob a direção de José Roberto Aguilar, o espaço prioriza as exposições interdisciplinares. Ramos de Azevedo desenhou a Casa das Rosas em 1928 para ser a residência de sua filha. O imóvel está tombado pelo Condephaat desde 1985.	Coletiva com 15 galerias de São Paulo que apresentam novos artistas. Cada uma delas ocupa uma sala. Uma pesquisa ainda fornece o histórico do mercado de arte brasileiro, com as galerias pioneiras na cidade, como São Luís e Astréia, e a atuação dos primeiros marchands, como Giuseppe Baccaro e Jean Boghici.	De 22/3 a 20/5. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	É uma exposição original, que fomenta um diálogo entre 15 galerias paulistanas e faz pensar sobre a consistência e as condições do mercado de arte brasileiro. Cada galeria preenche seu espaço na Casa das Rosas com artistas emergentes.	Na pesquisa histórica, que levanta as origens do mercado de arte no Brasil e enfoca as primeiras galerias de arte e os primeiros marchands.	Com perfil das galerias participantes e um resumo do histórico feito para a mostra. Preço a definir.	Todo sábado, um microônibus sai da Casa das Rosas e percorre todas as galerias envolvidas com o projeto. Entre as 15 estão Brito Cimino, Casa Triângulo, Nara Roesler e Thomas Cohn. Durante o período da exposição, acontecem também encontros entre marchands e galeristas para discussões sobre o mercado de arte.
SÃO PAULO	**Buracos Planos, Duplos, Elevações** *Duplos* (detalhe), 2000 Georgia Kyriakakis	Centro Universitário Maria Antônia (rua Maria Antônia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/255-5538). O prédio, onde funcionava a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, foi ocupado pelos estudantes, invadido pela polícia e praticamente destruído em 1968. Tornou-se um marco da resistência civil contra a ditadura militar.	Exposição de três séries da artista plástica Georgia Kyriakakis, feitas com papel, metal e pó de aço. As obras são tema de seu projeto de mestrado em Artes, pela Escola de Comunicações e Artes da USP, sob a orientação de Carmela Gross, que será defendido na Maria Antônia.	De 8/3 a 8/4. De 2ª a dom., das 9h às 21h. Grátis.	Artista da Geração 90, Kyriakakis foi um dos destaques brasileiros da Bienal de São Paulo de 1996, mostrando uma grande instalação com cerâmica e papel queimado. Toda sua obra se caracteriza pela exploração de materiais orgânicos.	Na delicadeza e leveza de suas propostas plásticas. *Buracos Planos*, por exemplo, são furos de dimensões variadas feitos pelo fogo em folhas de papel.	Não tem.	Também no Centro Universitário Maria Antônia, a exposição da chilena Teresina Talarico reúne desenhos e pinturas feitos na parede de gesso da sala, além de fotografias. As obras estabelecem uma ligação com os países que ela visitou recentemente, como Portugal, Holanda, Alemanha e Brasil.
SÃO PAULO	**O que que Há de Novo, de Novo, Pussyquete?** *Ping-poems*, 2001 Lenora de Barros	Galeria Millan (rua Estados Unidos, 1.581, Jardim Europa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3062-5722). A galeria tem uma sólida tradição no mercado de arte brasileiro. Fernando Millan foi um dos pioneiros no setor, acompanhando a carreira de artistas como Di Cavalcanti, Sérgio Camargo, Mira Schendel e Lívio Abramo. André Millan dá hoje continuidade ao projeto iniciado pelo pai.	Primeira individual de Lenora de Barros em São Paulo com 12 obras feitas em diversos suportes, como bolinhas, raquetes e caixas de plástico, que remetem à linguagem do jogo de pingue-pongue. Há ainda uma instalação e um vídeo, de Grima Grimaldi, que mostra poemas visuais e peças produzidas desde 1978.	De 16/3 a 7/4. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Lenora, que trabalha com poesia visual, iniciou suas pesquisas com o uso da palavra em seus desdobramentos da poesia concreta, nos anos 70. No início dos 80 sua produção se orientou para um jogo entre palavra e visualidade.	Em como ela expande a noção de poesia, relacionando poema a objetos do cotidiano, ampliando referências com bolinhas de pingue-pongue, raquetes e caixas.	Não tem.	No número 1.456 da mesma rua Estados Unidos fica a Galeria São Paulo. Neste mês, o espaço exibe a mostra *Arte Pop*, com gravuras de Andy Wahrol.
SÃO PAULO	**Beth Moysés** *Fecho I*, 2000 Beth Moysés	Galeria Thomas Cohn (avenida Europa, 641, Jardim Europa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-3355). A sede em São Paulo foi inaugurada em setembro de 1997 para exibir artistas contemporâneos.	Exposição com oito objetos, uma instalação, dez fotos e um vídeo da artista paulistana, que combina as imagens captadas pela máquina fotográfica e a câmera com estruturas feitas com madeira laqueada.	De 29/3 a 20/4. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Um dos destaques da Geração 90 no Brasil. Em 1994, utilizou o vestido de noiva para comentar a condição romântica e as relações que permeiam amor e casamento, e depois ampliou seus meios, com instalações, fotografias e performances.	Nas diferentes propostas. Ela exibe objetos escultóricos e, no andar superior, uma série fotográfica que a artista fez com noivas que se casaram no Carandiru.	Com a reprodução de algumas das obras expostas. R$ 10.	O Museu de Arte Contemporânea da USP (rua da Reitoria, 160, Cidade Universitária). O espaço acaba de ser reinaugurado, depois de uma longa reforma, tornando-se talvez o único museu do país com uma sala de pé-direito alto, apropriada para as instalações contemporâneas. Não deixe de visitar o Gabinete de Papel.
SÃO PAULO	**Gustavo Rezende** *Allan e Rouxinol*, 2000 Gustavo Rezende	Galeria Baró Senna (alameda Gabriel Monteiro da Silva, 296, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3061-9224). Fundada em 1999, a galeria já conseguiu se posicionar entre os principais endereços de arte contemporânea da cidade.	Exposição de esculturas e fotografias que misturam elementos contemporâneos como painéis publicitários e embalagens e materiais ligados à tradição da produção artística, como bronze, mármore e madeira.	De 16/3 a 14/4. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Rezende é um importante artista brasileiro que iniciou carreira nos anos 80. Sua obra, predominantemente objetos e instalações, é eclética, mescla referências à história da arte e da cultura e apresenta uma sofisticada preocupação formal.	Em como o artista se expõe – tanto na série de auto-retratos, em que se traveste de vários personagens da história, quanto em obras mais abstratas.	Com texto de Tadeu Chiarelli. Grátis.	A exposição de fotografias da coleção Pirelli-Masp (av. Paulista, 1.578). A mostra, aberta até o dia 25, reúne 68 imagens de 18 fotógrafos.
RIO DE JANEIRO	**Velas Florais** *Cuba 2000*, 2000 Sylvia Martins	Museu Nacional de Belas Artes (avenida Rio Branco, 199, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/240-0068). O museu está instalado em um dos corredores culturais da cidade, na antiga Escola de Belas Artes, ao lado da Biblioteca Nacional e do Teatro Municipal.	Mostra com dez pinturas em óleo sobre tela em grandes dimensões da artista gaúcha Sylvia Martins, que mora em Nova York e não expõe no Brasil desde 1997.	De 15/3 a 15/4. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h; sáb. e dom., das 14h às 18h. R$ 4.	Ex-aluna de Ivan Serpa, Aluísio Carvão e Frederico Morais, Martins vive em Nova York desde 1978 e faz uma pintura de característica neo-expressionista, que utiliza materiais retirados diretamente da natureza, particularmente flores.	Na maneira como a artista utiliza cores quentes e obtém densidades e texturas com a sobreposição de pinceladas, tingimentos e impressões sobre as superfícies.	Não tem.	A exposição *Vertentes Contemporâneas*, com obras de 16 artistas emergentes mapeados pelo programa *Rumos Artes Visuais*, do Itaú Cultural. A mostra fica de 8/3 a 6/5 no MAM do Rio (av. Infante Dom Henrique, 85). Entre os artistas estão Marcelo Silveira, Michel Groismann e Rosana Paste.
EXTERIOR	**A Escola de Paris 1904-1929, A Parte do Outro** *Cabeça de Mulher*, 1913-1914 Modigliani	Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (avenue du Président Wilson, 11, Paris, França, tel. 00++/33/1/5367-4000). Inaugurado em 1961, o museu fica no lado esquerdo do prédio desenhado por Dondel, Aubert, Viard e Dastugue em 1937. É bastante conhecido pela qualidade de sua iluminação. A programação privilegia exposições de artistas ligados, de alguma forma, à capital da França.	Mostra com pinturas, esculturas e fotografias dos principais nomes da vanguarda artística do começo do século 20, como Picasso, Modigliani, Chagall, Soutine, Brancusi, Mondrian e Man Ray, estrangeiros que compõem a chamada Escola de Paris.	Até o dia 11. De 3ª a 6ª, das 10h às 17h30; sáb. e dom., das 10h às 18h45. R$ 7,5 (27 francos franceses).	Exposição coletiva que agrupa grandes nomes da arte do século 20, estrangeiros vivendo em Paris que, a partir de 1904, tinham como ponto de encontro o atelier de Picasso, em Bateau-Lavoir. O movimento foi apelidado de Escola de Paris.	Em como esse grupo de artistas estrangeiros foi responsável pela junção de sotaques peculiares na materialização da arte moderna do século 20.	Com a reprodução das principais obras. Preço a definir.	O Centro Georges Pompidou, que ficou mais de dois anos fechado para uma reforma. Lá está a coleção do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, uma das mais importantes do mundo. A reformulação, concluída no início do ano passado, deu à instituição a infra-estrutura necessária a um conjunto cultural completo.
EXTERIOR	**Paul McCarthy** *Urso e Coelho*, 1991 Paul McCarthy	New Museum of Contemporary Art (Broadway, 583, Nova York, Estados Unidos, tel. 00++/1/212/219-1222). As três galerias e o mezanino que compõem o New Museum, fundado em 1977, expõem vídeos, instalações, esculturas e pinturas contemporâneas. Um núcleo de educação organiza palestras e discussões em torno das tendências da criação atual.	Exposição do artista que hoje mora em Los Angeles e faz obras no limite entre a escultura e a performance. Com curadoria de Lisa Phillips e Dan Cameron, a mostra reúne peças feitas nos últimos 25 anos baseadas nos clichês da cultura pop, tabus sociais e referências da história da arte.	Até 13/5. 4ª e dom., das 12h às 18h; de 5ª a sáb., das 12h às 20h. Grátis.	Esse artista é um dos grandes destaques da arte contemporânea internacional. A exposição dá boa noção de uma atitude interdisciplinar, que justapõe escultura e performance, mostrando registros como desenhos, vídeos, esculturas e instalações.	Na forma como ele cria uma espécie de narrativa fantástica, utilizando-se de símbolos e clichês da cultura pop, referências da história da arte e informações da mídia.	Com as principais obras da mostra. Preço a definir.	O Museu Guggenheim na Quinta Avenida, desenhado por Frank Lloyd Wright em 1959. A visita valeria só pela arquitetura do prédio, mas há sempre boas exposições na programação. Em setembro, o museu recebe a mostra *Brazil: Body and Soul*, com obras reunidas para a *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500*.
EXTERIOR	**Geraldo de Barros, Lygia Pape, Amilcar de Castro** *Poema Visual*, 1997 Lygia Pape	Americas Society (Park Avenue, 680, Nova York, Estados Unidos, tel. 00++/1/212/249-8950). O departamento de artes visuais da instituição promove uma série de exposições que cobrem desde o período pré-colombiano até o mais atual, sempre com ênfase na produção da América. A maioria das mostras segue depois para outras partes dos Estados Unidos.	Mostra com obras feitas pelos três artistas brasileiros entre as décadas de 50 e 60, quando o país firmava seu papel no cenário internacional das vanguardas e do Construtivismo. O curador Gabriel Pérez-Barreiro reuniu fotomontagens de Geraldo de Barros e esculturas de Lygia Pape e Amilcar de Castro.	De março a maio. Horários e preços a definir.	Três mestres da arte contemporânea brasileira estão representando o Brasil pelas vias e derivações do Concretismo. A curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro permite análise das particularidades dos artistas em relação à arte concreta e neoconcreta.	No crescente interesse pela arte contemporânea brasileira. O Americas Society fará, em junho, mostra com Iran do Espírito Santo e Rivane Neuenschwander.	Com a reprodução das obras. Preço a definir.	O MoMA de Nova York. Até o dia 15/5, o museu exibe uma exposição com cinco retratos do carteiro Joseph Roulin feitos por Vincent van Gogh num intervalo de oito meses, entre 1888 e 1889. Roulin cuidou do artista durante a maior parte do tempo em que seus distúrbios mentais pioraram.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE PING-POEMS: DADA CARDOSO/DIVULGAÇÃO / POEMA VISUAL: JEAN-JACQUES LIMBOURG/DIVULGAÇÃO

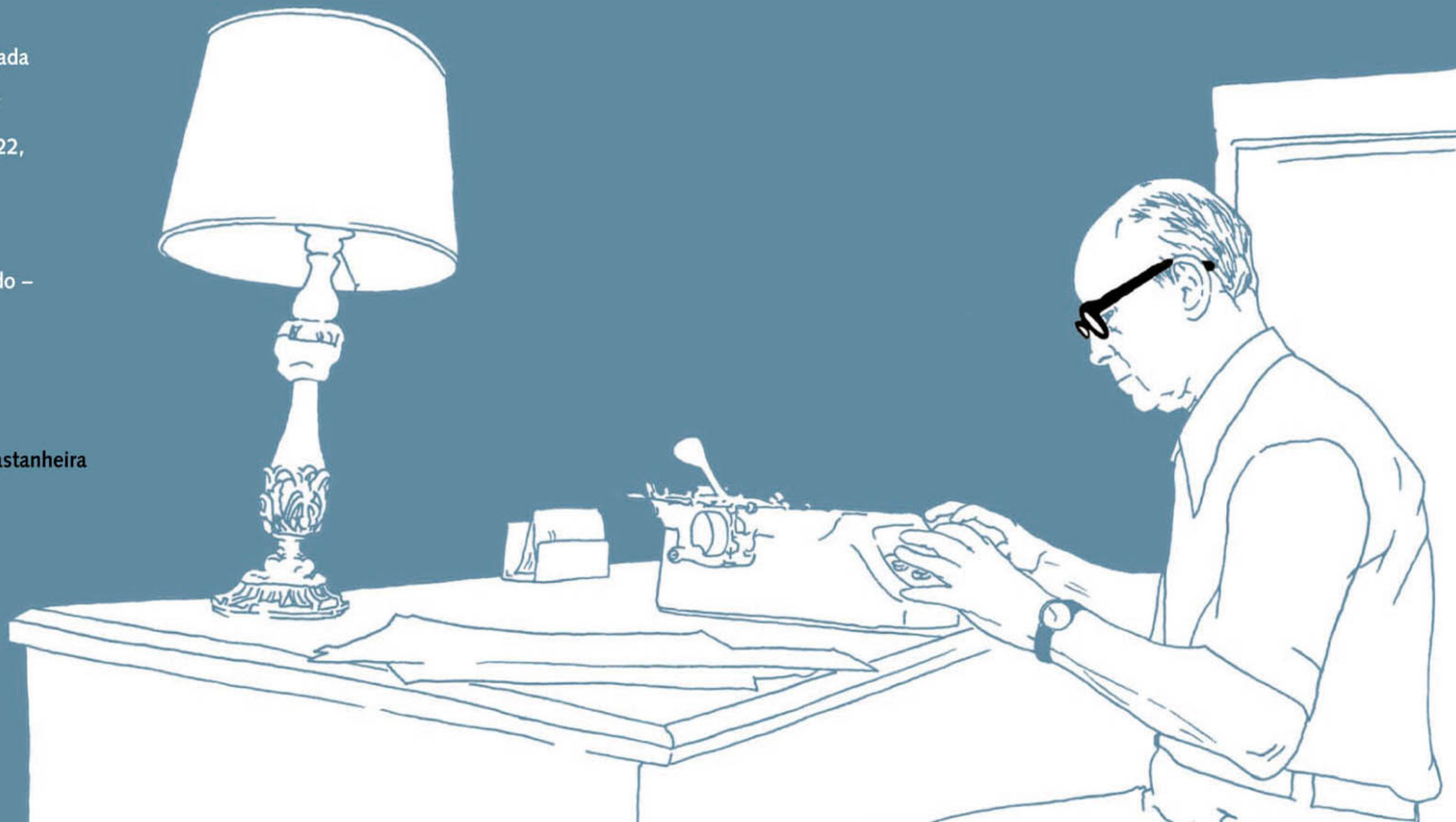
(*) *Com Redação*

A magnitude de Carlos Drummond de Andrade

Começa a ser reeditada a obra do renovador do Modernismo de 22, que se tornou o maior – e talvez o mais superestimado – poeta brasileiro

Por Almir de Freitas e Michel Laub

Ilustrações Flávia Castanheira

Na ilustração, o artífice de uma obra de inédita complexidade psicológica

Carlos Drummond de Andrade disse certa vez que a correspondência entre Mário de Andrade e o grupo a que ele pertencia em Belo Horizonte na década de 20 era o "acontecimento mais formidável" da vida intelectual da cidade, embora o paulista, estrela da Semana de Arte Moderna, freqüentemente "matasse as ilusões" dos jovens artistas, que, com o "coração envinagrado", reagiam com "injustiças" e "tolices". Mais de 70 anos depois, quando a editora Record inicia a reedição de toda a obra do poeta (*ver quadro*), Drummond é possivelmente o mais respeitado e imitado nome da lírica brasileira. Às vezes, superestimado, não pelo inegável valor e genialidade de sua obra, mas justamente pela forma como afirmou e renovou a estética modernista que o barulho da Semana de 22 pôs para funcionar.

Mário de Andrade não tinha como saber disso. Mas, em 1931, é ele quem esboça uma das primeiras interpretações críticas importantes da obra de Drummond, apenas um ano após a publicação de seu primeiro livro, *Alguma Poesia*. Em *Poema de Sete Faces* – aquele em que um anjo torto manda Carlos ser *gauche* na vida –, Mário de Andrade reconheceu de imediato as características que acabariam por identificar o poeta mineiro: a timidez ("Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabia que eu era fraco"); a ameaça de extravasamento afetivo ("Mundo, mundo, vasto mundo/ mais vasto é o meu coração"); e a inteligência que, ao final, usa o humor para abortar o exagero sem abrir mão da sensibilidade ("Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ mas esse conhaque/ põem a gente comovido como o diabo"). Mais tarde, Otto Maria Carpeaux considerou essa inteligência rara, que alia "certa ingenuidade rústica com a mais rigorosa disciplina mental", a particularidade mais identificável na obra de Drummond.

Tal característica seria apontada em grande parte da crítica que se produziu em torno de seus versos. Um dos aspectos mais evidentes e, ao mesmo tempo, de difícil compreensão é a marca deixada pela infância vivida em Itabira do Mato Dentro – pequena cidade conhecida pela extração de minério de ferro –, onde nasceu filho de um fazendeiro arruinado. "Alguns anos vivi em Itabira/ Principalmente nasci em Itabira/ Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro./ Noventa por cento de ferro nas calçadas/ Oitenta por cento de ferro nas almas". Longe de qualquer sentimentalismo nostálgico, o que se identificará como grande em sua obra é exatamente a característica de um homem cuja inteligência interroga constantemente os fatos do mundo, ora diretamente dirigida ao passado (no qual Minas Gerais cumpre papel imprescindível), ora indiretamente, no lamento por um presente que desvirtua valores ligados a uma mitologia provinciana, anterior. Em um texto escrito em 1944, Afonso Arinos de Melo Franco enxergou na "visão interiorana" da obra de Drummond o receio de que "lhe passassem a perna", explicação possível para a sua relutância em expor emoções. Arinos foi outro a apontar a "a agudíssima inteligência" do ex-colega do Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, onde tinham como companheiro também Gustavo Capanema, futuro ministro da Educação de Getúlio Vargas, de quem Drummond viria a ser chefe de gabinete entre 1934 e 1945.

Nessa época, já no Rio, o establishment intelectual do país não ignorava o escritor *gauche* vindo do interior de Minas Gerais que, em 1928, havia protagonizado um "escândalo literário" quando publicou, na *Revista de Antropofagia*, de São Paulo, o poema *No Meio do Caminho* ("No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho"). Sobre o tema, quase que profetizando os desvãos da poesia brasileira que viriam, alguns dos quais propiciados involuntariamente por sua própria obra, Drummond escreveu: "Sou o autor confesso de certo poema, insignificante em si, mas que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo, e serve até hoje para dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais". A mesma avaliação pode ser feita da unanimidade em torno do "maior poeta brasileiro", que esconde suas verdadeiras virtudes e seus verdadeiros defeitos (*a respeito, veja os textos a seguir*).

À margem da histeria ou do entusiasmo referentes a *No Meio do Caminho*, a persona literária de Drummond, amadurecida nos anos posteriores, incorporava conquistas do Modernismo, como os temas menos etéreos e mais terrenos, mas sem cair em cacoetes da geração que a promoveu – o nacionalismo folclórico, o deboche sem objetivo, um certo fascínio pelo irracionalismo. José Guilherme Merquior, num arrazoado de 1968, afirma que essa renovação, promovida por Drummond e por Murilo Mendes, deve-se ao plano de "inédita complexidade psicológica" na poesia de ambos.

A reedição da obra drummondiana é a oportunidade de rever tais atributos. Os títulos serão publicados individualmente, com novas capas, novos prefácios e novo projeto gráfico, tudo com a ajuda de dois netos do poeta, Pedro Drummond e Luís Maurício Graña Drummond. *A Obra Completa* da Nova Aguilar, que está fora de catálogo, será reeditada no ano que vem, por ocasião do centenário do autor de *Máquina do Mundo*, recentemente escolhido por intelectuais (em enquete do jornal *Folha de S.Paulo*) como o melhor poema brasileiro de todos os tempos: "e tudo que define o ser terrestre/ ou se prolonga até nos animais/ e chega às plantas para se embeber// no sono rancoroso dos minérios,/ dá volta ao mundo e torna a se engolfar/ na estranha ordem geométrica de tudo", diz um trecho.

Acima, capas de dois dos primeiros livros reeditados pela Record. À direita, o poeta em desenho de Beatriz Sherman. Na pág. oposta, ilustração sobre foto tirada no apartamento de Drummond, em Copacabana, 1982

FOTOS ACERVO DA FAMÍLIA/ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA DA FUNDAÇÃO CASA DE RUY BARBOSA

O Caminho e suas Pedras

Vida e obra de Drummond

Fonte: *Drummond Frente e Verso* (Edições Alumbramento)

1902 – Carlos Drummond de Andrade (*na foto, com 2 anos*) nasce em Itabira do Mato Dentro (MG), filho do fazendeiro Carlos de Paula Andrade e de Julieta Augusta Drummond de Andrade.

1918-19 – No jornal *Maio*, que durou um número, tem o poema em prosa *Olinda* publicado por iniciativa do seu irmão, Altivo. Um ano depois, é expulso do Colégio Anchieta, da Companhia de Jesus, por um incidente com um professor de português.

1921-26 – Poemas de Drummond saem no *Diário de Minas*. Em 1925, ajuda a fundar *A Revista*, veículo modernista que durou três números. Forma-se em Farmácia (*foto*). Em 1926, em Belo Horizonte, vira redator-chefe do *Diário de Minas*.

1925-28 – Casa-se com Dolores Dutra de Morais. Em 1928, publica o poema *No Meio do Caminho* na *Revista de Antropofagia* (SP) e causa escândalo. Nasce sua filha, Maria Julieta.

Gênio Prosaico

As virtudes do prosaísmo de Drummond protegem com sua sombra uma obra que, como poesia, é não mais do que regulamentar. Por Reinaldo Azevedo

Deve haver algo de exibicionista e ressentido em esboçar algum dissenso, miúdo que seja, diante do estabelecido. Então, leitor, ligue o desconfiômetro da desqualificação: Carlos Drummond de Andrade foi um dos maiores *autores* brasileiros do século 20, mas um *poeta* apenas regulamentar. Olhemos para alguns de seus contemporâneos: Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Vinicius de Morais (não o boboca da bossa nova). Todos artesãos muito mais hábeis e donos de uma metafísica mais complexa do que o desconcerto do mundo rebaixado a *short cuts* de fina ironia. E, no entanto, estão num andar inferior do Olimpo.

Cecília e seu lusitanismo, Vinicius e sua *ars amandi* remodelada, Jorge de Lima–Murilo Mendes e a Bíblia... Eis aí eixos complexos demais para a instantaneidade moderna. Drummond, não. Fez poesia simples e gerou fortuna crítica para todos os gostos: o brilhante direitista José Guilherme Merquior se extasiou com seu anti-regionalismo (afinal, combater o populismo era preciso); Haroldo de Campos saudou sua suposta adesão à plástica concretista de gosto publicitário (afinal, matar o verso linear era preciso); ao socialista Antonio Houaiss agradou a sua "politicidade" (afinal, falar do povo era preciso, mesmo que fossem *politicidades*. Deus meu!!!); Otto Maria Carpeaux esforçou-se para vê-lo à luz da história (afinal, botar ordem no bordel do subjetivismo era preciso). E assim se fez uma obra e uma personalidade literárias jamais questionadas. A não ser por Mário Faustino, a estrela solitária.

Uma coincidência talvez ilumine o debate. Em 1953, Drummond publica um livrinho chamado *Fazendeiro do Ar*. No mesmo ano, Cecília lança *Romanceiro da Inconfidência*. Qualquer mané cita: "*E como ficou chato ser moderno/ agora serei eterno*". Mas a maioria dos "dotô" das *uspes*, *ufes* e *puques* nunca pôs os olhos no *Romanceiro*..., o que de melhor se fez em versos no Brasil no século 20.

Melhor por quê? Porque – e isso vale para os acertos dos outros citados – usa a linguagem com uma cultivada naturalidade que – alô, grande Bilac! – "esconde os andaimes do edifício". A composição, sem renegar conquistas do Modernismo, tem rigor rítmico, melódico e ecoa a tradição. Lembra-nos a existência de uma cultura como suporte. O *como dizer* está sempre em relação transitiva, por similaridade ou oposição, com *o que dizer*. Fala-se de poetas exímios também na construção de imagens, na figuração, na criação de um universo próprio.

À esquerda, o escritor em óleo de Portinari. Entre o trabalho árduo do romance e o da poesia, Drummond preferiu abrigar-se no enorme prosaísmo entre os dois. E foi menor do que poderia

As virtudes comumente exaltadas na poesia de Drummond – a língua "ilegal" do povo, o ouvido apto aos coloquialismos – são as do prosaísmo. Elas driblam a poesia e se fixam no tom entre contido, cínico e melancólico dos textos, elevando a achados filosóficos até mesmo rematadas bobagens como a tal "pedra do meio do caminho" ou o "mundo-Raimundo-sem solução". O Drummond do pessimismo politicamente desinformado (*A Rosa do Povo* é uma exceção, por ele próprio malquerida), sem geografia, sem alvo e, portanto, bastante universal (como queria Merquior), protegeu, com sua copa frondosa, um poeta tecnicamente pouco esforçado.

Escritor brilhante, faltou-lhe mais labor (seus sonetos são de enrubescer) para ser o poeta extraordinário de que se fala ou mais dedicação para atingir a prosa superior: o romance. Boa parte do que diz e que tanto nos agrada são fragmentos de uma reflexão que pedem continuidade, cuja especialidade, graça ou importância pouco ou nada têm a ver com o poema que as revela.

No fim das contas, a coisa é mais ou menos assim: poesia dá muito trabalho; romance dá muito trabalho. Entre ambos, há o enorme prosaísmo. Drummond, um gênio, nele se abrigou e foi menor do que poderia. Muitos por aí nele se acoitam por incompetência. Querem parecer maiores do que são.

A linhagem essencial

O escritor mineiro sintetiza, como Machado de Assis e Manuel Bandeira, a cultura de seu tempo. Por Hugo Estenssoro

Há certos momentos da história cultural que, apesar de seu caráter pessoal, quase íntimo, representam ou revelam a ação de elementos que pela sua magnitude só podemos medir à distância. Assim, por exemplo, a bengalada que o Chevalier de Rohan manda dar no jovem Voltaire; ou a carta do doutor Johnson a lorde Chesterfield, declarando a sua emancipação do mecenato aristocrático, que marca o início da atividade intelectual moderna, dependente do público e não de uma pessoa ou do rei; ou a naturalidade com que o historiador Lytton Strachey pergunta à irmã de Virginia Woolf se a mancha no seu vestido é de sêmen; ou o fatal esforço do poeta franquista Luis Rosales para que seu amigo e conterrâneo García Lorca se refugie na sua casa, de onde saiu para ser fuzilado; ou a malfadada "visita do futuro" – um futuro pós-comunista, de liberdade para os artistas – que a poetisa Anna Akhmatova recebeu na pessoa do filósofo anglo-russo Isaiah Berlin, que detonaria a última etapa de repressão cultural stalinista. Retrospectivamente, cada um desses instantes privados adquire inesperadas proporções históricas, terminando ou dando início a épocas, alterando regras e atitudes, mudando a nossa percepção de períodos, transições ou personalidades.

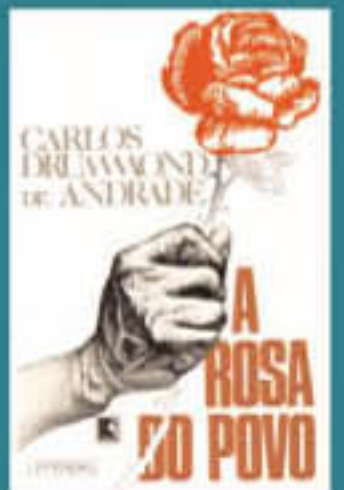
Na literatura brasileira há um desses momentos, de luminoso simbolismo. Na virada do século, um Manuel Bandeira ainda de calças curtas é apresentado ao ancião Machado de Assis, e seu aperto de mãos consagra uma linha de continuidade cultural que culminaria num período que, pelo brilho e densidade, só é comparável no século 20 às "idades de prata" russa ou espanhola. Quando em 1924 o jovem poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade escreve uma cerimoniosa carta a Bandeira, iniciando uma das grandes amizades literárias da época, o círculo fica completo. Em abril do mesmo ano se dá aquela mítica passagem da caravana modernista por Belo Horizonte,

Abaixo, o rosto de um "poeta público" em desenhos de Tarsila do Amaral (à esq.) e D. Ismailovitch

1930 – *Alguma Poesia* (500 exemplares).

1934 – Muda-se para o Rio como chefe de gabinete do ex-colega de colégio Gustavo Capanema (*na foto, os dois em 1931*), ministro de Educação e Saúde Pública de Getúlio Vargas. Publica *Brejo das Almas* (200 exemplares).

1940 – *Sentimento do Mundo* (150 exemplares).

1942-44 – A José Olympio é a primeira editora a financiar a publicação de um livro de Drummond: *Poesias*. Um ano depois, o poeta lança sua tradução de *Thérèse Desqueyroux*, de François Mauriac, a primeira de uma série. Em 1944, sai o seu *Confissões de Minas*.

1945-46 – *A Rosa do Povo* (*na foto, a edição antiga da Record*) e *O Gerente*. Deixa o gabinete de Gustavo Capanema. Trabalha como editor no comunista *Tribuna Popular*. Um ano depois, ganha o Prêmio de Conjunto de Obra da Sociedade Felipe de Oliveira.

1948 – Sai *Poesia até Agora*. Morre sua mãe.

e Drummond começaria a assimilar a "lição do amigo" Mário de Andrade, que marcaria em profundidade a sua vida intelectual e moral. Nunca houve, porém, como Drummond assinalaria, um verdadeiro convívio com Mário, e a sua amizade sofreria esfriamentos e mal-entendidos. Talvez seja possível afirmar que com o tempo Drummond terminaria devendo mais a Bandeira, que pode ter sido o São João Batista do Modernismo, mas também foi o Virgílio daquele que, por sua presença avassaladora, é sem dúvida o Dante da poesia brasileira. Mário e o Modernismo formam um capítulo importante, mas não essencial da literatura brasileira do século 20: Bandeira, Drummond, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto são uma constelação cuja existência não teria sido ameaçada se o Modernismo nunca tivesse acontecido. O vínculo entre Bandeira e Drummond, no entanto, é essencial. Desde a resposta de Bandeira à carta de Drummond – em que Mário é generosamente citado como "o nosso maior poeta atual" –, fica estabelecida a ambição que cabe a Drummond realizar: "O problema é enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal".

O vínculo entre Machado de Assis e Drummond, como o grande ficcionista e o grande poeta brasileiros, é evidente. Otto Lara Resende já disse que desde Machado nenhum outro escritor falou tão perto ao leitor brasileiro como Drummond. Mas o paralelismo tem mais outra dimensão: Machado e Drummond são também os mais universais autores brasileiros. Por exemplo, as coincidências, alheias a toda influência direta, entre Machado e Tchekhov ou Henry James, maravilham os estudiosos europeus e norte-americanos, a quem surpreende a arte maior, o refinamento estético de um escritor "periférico". Nós sabemos, porém (ou deveríamos saber), que Machado não foi um gênio solitário e isolado, mas a destilação natural de uma cultura nacional de profundas raízes, a qual, depois de tomar consciência própria ao longo de várias gerações, produziu uma floração – com Euclides e Nabuco, para só mencionar dois protagonistas – só inferior à dos mais requintados e seculares centros de cultura européia e facilmente comparável à norte-americana da época, que ostenta figuras tão universalmente conhecidas como Walt Whitman, Mark Twain ou os irmãos James.

Há mais um aspecto que a continuidade espiritual ininterrupta (via Bandeira) entre Machado e Drummond ilumina: o caráter de síntese acabada que suas obras oferecem da cultura brasileira em seu momento de plenitude, antes de ser esmagada pela massificação industrial. Dirigindo-se "A um bruxo, com amor", Drummond diz a Machado: "Outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro". O poema figura, significativamente, no volume *A Vida Passada a Limpo* (1959), que com *Lição de Coisas* (1962) fecha sua obra maior. A amorosa homenagem ao "Bruxo" – "que resolves em mim tantos enigmas" – ecoa o início da etapa final com *Claro Enigma* (1951). Mas Machado não podia ler o livro completo porque a vida continua. Daí que em boa medida a obra de Drummond seja o verdadeiro término e culminação – o espelho em verso – da obra de Machado. A vida continua, mas não é a mesma.

Alguém já disse que entre 1860 e 1914 a vida humana mudou mais radicalmente que nos dois mil e quinhentos anos anteriores, e podemos acrescentar que entre 1914 e 1945 a mudança foi ainda maior. Em termos de Brasil, Drummond encarna o espírito da segunda etapa. Num divertido exercício de profecia *a posteriori* (numa crônica incluída em *Passeios na Ilha*, 1952), Drummond finge ser um jornalista da virada do século e passa em revista o ano editorial brasileiro de 1900. No final, menciona a publicação de *Dom Casmurro* e critica ironicamente o "mau exemplo" de Machado: "O autor peca por esse vício inicial de escrever bem, bem demais, excessivamente bem. Não é recomendável que se institua um modelo dessa ordem, num país ainda novo, que deve cultivar sobretudo as suas forças primitivas e telúricas. Ai de nós se tal exemplo frutificar!". É com esse discreto sarcasmo que aponta para os primitivismos telúricos do Modernismo, deixando-nos a tarefa de discernir que o "vício inicial" de Machado frutificou com Drummond. Só que para Drummond o Brasil não era apenas um "país novo", o país que os modernistas queriam redescobrir ou reinventar. Para ele, como para Faulkner, o passado não terminava de passar, apesar das "casas cheias de mortos", desde a casa da família em Itabira até o Hotel Avenida do Rio. Mas, como sabemos, embora Drummond não quisesse ser o poeta de "um mundo caduco", tampouco queria cantar o mundo futuro. Ficava "o tempo presente, os homens presentes, a vida presente". Só assim (diz em outro poema) chegaria à "fina luz do dia universal".

Acontece, porém, que seu presente era uma câmara de horrores, o zênite ensangüentado do século mais tenebroso da história, em que, além dos tiranos de sempre, os supostos paladinos dos pobres, dos fracos, dos humilhados e ofendidos tornavam-se, perversamente, os seus piores algozes: "Que século, meu Deus! diziam os ratos". Na periferia brasileira só podiam sentir-se longínquas reverberações – "os olhos brasileiros sonhavam exotismos": "a Rússia tem as cores da vida" –, mas dava para sentir os sintomas. É curioso, por exemplo, verificar a concomitância mental que alguns versos de Drummond, escritos a partir de 1925 e reunidos em *Alguma Poesia* (1930), têm com o mais profético dos ensaios de interpretação histórica da época, *A Rebelião das Massas* (1930), do filósofo espanhol Ortega y Gasset, que desenvolve artigos escritos desde 1926. No primeiro poema desse seu primeiro livro, Drummond diz: "As casas espiam os homens/ que correm atrás de mulheres./ (...) O bonde passa cheio de pernas:/ pernas brancas pretas amarelas./ Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração"

Abaixo, ilustração sobre outro momento de Drummond em seu apartamento, em 1982. Na hora de passar a vida a limpo, esse brasilero "sério, simples e forte", que tomou a dolorosa estrada de Minas, termina escrevendo "um livro sem tempo".

O Que e Quando

Até outubro de 2002, centenário de Drummond, a Record reeditará as suas obras que tem em catálogo (em verso e prosa, excluindo-se os livros infantis). Serão em torno de 35 títulos, com novas capas e projeto gráfico. Os iniciais, que saem na primeira semana deste mês, são *A Rosa do Povo* (com prefácio de Affonso Romano de Sant'Anna), *Sentimento do Mundo* (prefácio de Silviano Santiago), *Brejo das Almas* (prefácio de Edmílson Caminha) e *Alguma Poesia* (prefácio de Manuel Graña Etcheverry). No ano que vem, a Nova Aguilar reeditará a *Obra Completa* do escritor, hoje esgotada, em dois volumes (poesia e prosa). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* sai neste mês pela Nova Fronteira (320 págs., sem preço definido)

1951-52 – *Claro Enigma*, *Contos de Aprendiz* e *A Mesa*; *Poemas* **sai em Madri. No ano seguinte,** *Passeios na Ilha* e *Viola de Bolso*.

1954-58 – *Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora*. **Inicia as crônicas no** *Correio da Manhã*. **Na seqüência, saem** *Viola de Bolso Novamente Encordoada* **(1955)**, *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* **(1956)**, *Fala, Amendoeira* e *Ciclo* **(1957) e** *Poemas* **(1958).**

1962-64 – *Lição de Coisas*, *Antologia Poética*, *A Bolsa & a Vida*. **Aposenta-se depois de 35 anos de serviço público. Dois anos depois, a Nova Aguilar publica a sua** *Obra Completa*.

1968 – *Boitempo* **(na foto, a edição da José Olympio)** *& A Falta que Ama*.

1969-73 – **Passa a escrever no** *Jornal do Brasil*. **Sai** *Reunião* **(dez livros de poesia); em 1970,** *Caminhos de João Brandão*; **em 1971,** *Seleta em Prosa e Verso* e *Poemas* **(Cuba); em 1972,** *O Poder Ultrajovem*; **em 1973,** *As Impurezas do Branco*, *Menino Antigo*, *La Bolsa y la Vida* **(Buenos Aires) e** *Réunion* **(Paris).**

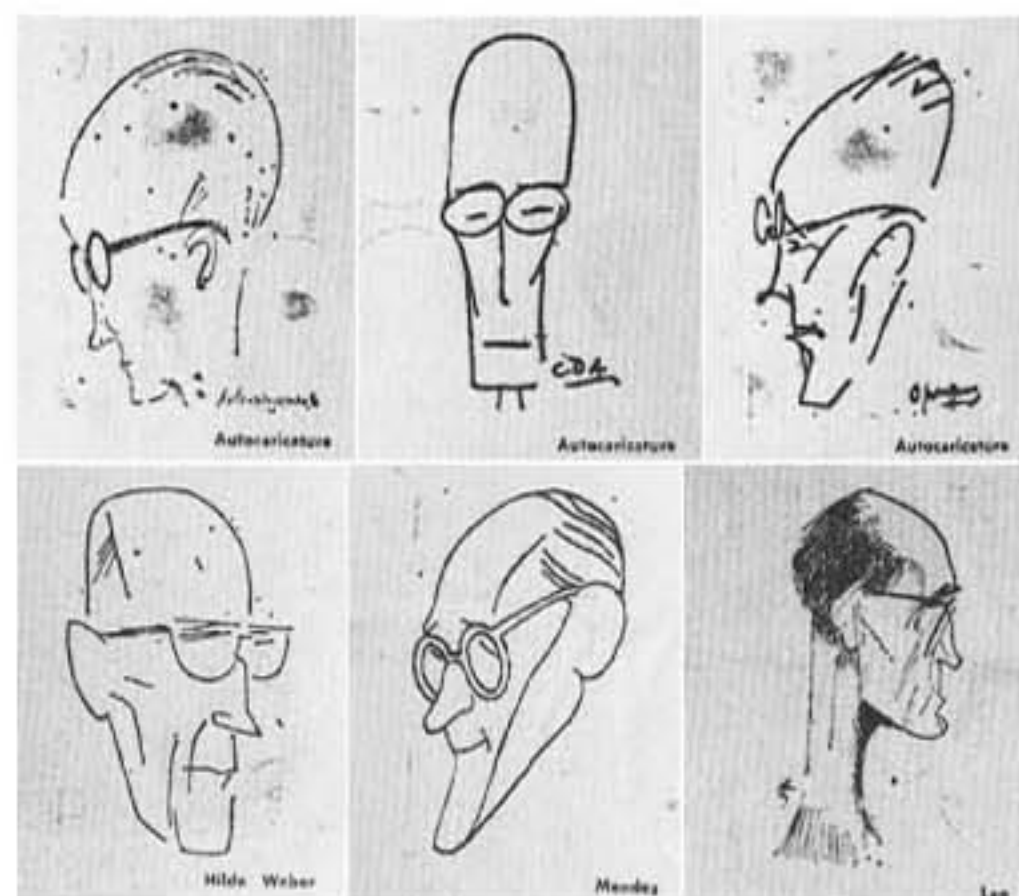
1975-77 – *Amor, Amores*. **Drummond recebe o Prêmio Walmap de Literatura** (*na foto, a festa de entrega*) **e recusa o Prêmio Brasília de Literatura (por "motivo de consciência"). Em 1977,** *A Visita*, *Discurso de Primavera* e *Os Dias Lindos*. *Sentimento do Mundo* **(antologia) sai na Bulgária.**

Tradição em Cartas

Correspondência entre Cabral, Bandeira e Drummond é reunida. Por Helio Ponciano

Em sua formação literária, João Cabral de Melo Neto (1902-1999) via Manuel Bandeira (1886-1968) e Carlos Drummond de Andrade como suas maiores influências. Nas décadas de 40 e 50, Cabral trocaria com seus amigos de geração anterior do Modernismo uma correspondência que muito tem a dizer sobre a tradição da poesia brasileira moderna. A reunião das cartas, telegramas, bilhetes e cartões desse período feita por Flora Süssekind em *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (que a Nova Fronteira lança neste mês) centra-se na origem do método de Cabral e, ao revelar quanto este deve a seus interlocutores, permite o acompanhamento das transições por que passariam Bandeira e Drummond.

Esse diálogo epistolar apresenta um Drummond menos expansivo do que Bandeira e mais preocupado com os "sentidos em jogo no poema" e o presente. Justamente por ser de uma época em que a poética drummondiana tem preocupação social – *A Rosa do Povo* é de 1945 –, a carta de 17 de janeiro de 1942 a Cabral, por exemplo, se opõe àqueles que "não dão ao povo poesia": "Já meditou na fascinante experiência que seria fazer livros de custo ínfimo, com páginas sugestivas, levando a poesia moderna aos operários, aos pequenos funcionários públicos, a toda essa gente atualmente condenada a absorver uma literatura de quarta classe porque se convencionou reservar certos gêneros e tendências para o pessoal dos salões e das universidades?". Drummond acrescenta que o poeta pernambucano estaria na fase de transição que o levaria a chegar a "uma poesia integrada ao nosso tempo, que o exprima limpidamente e que ao mesmo tempo o supere". São essas leituras e análises mútuas que tornam essa correspondência uma espécie de adendo à fortuna crítica dos autores. Outra carta crucial da relação entre Cabral e Drummond é a de 30 de julho de 1948, em que este percebe na produção daquele o salto qualitativo, o surgimento de um livro "rigoroso, de uma pureza feroz". Em julgamento, estava *Psicologia da Composição*, livro que Cabral imprimira em 1947.

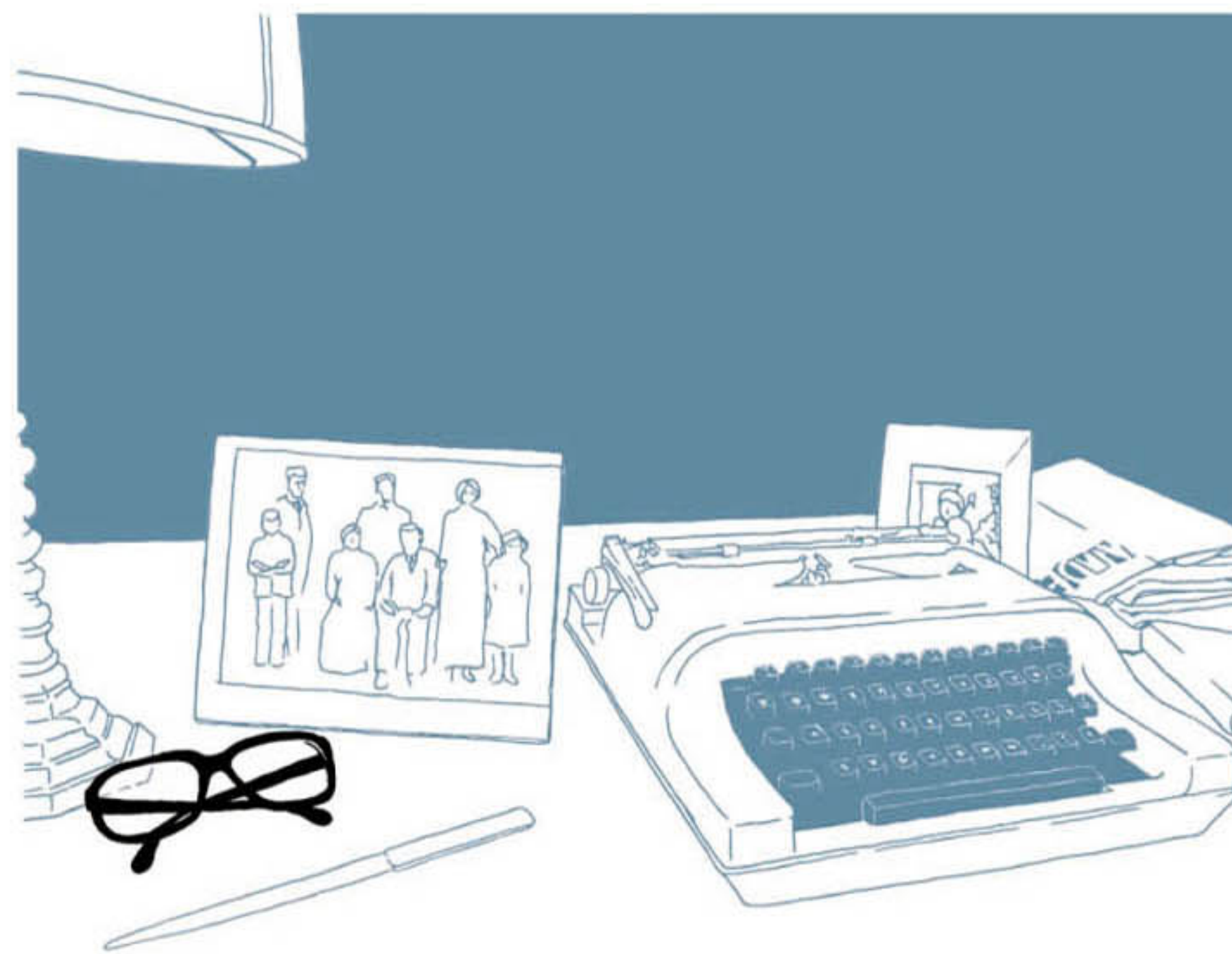
A distância entre Drummond e Cabral seria maior na década de 50. Depois de um cartão pessoal de visita de 1957, um hiato de 27 anos se faria para que eles voltassem a se corresponder por escrito. Lendo continuamente as cartas, tem-se a impressão de que a reverência tenha cedido lugar à plena maturidade e à necessidade de trilhar o próprio caminho literário. Em 23 de abril de 1984, além de lamentar o silêncio de muitos anos, Drummond agradece o recebimento de um exemplar especial de *Auto do Frade* e parabeniza um poeta bem-sucedido na procura da poesia, coroando o autor ao identificar no livro qualidades que são caras à própria obra: "É uma criação engenhosa, que entrelaça habilmente história e poesia, de modo a alcançar plenamente o objetivo teatral e edificante, uma obra literária calcada na vida. Parabéns por mais essa vitória".

Autocaricaturas e desenhos de Lan, Mendez, Hilde Weber e Emílio Moura (acima); ilustração sobre foto do escritório de Drummond (pág. oposta): dicção próxima do leitor brasileiro

(*Poema de Sete Faces*). E na primeira página de seu primeiro capítulo Ortega diz: "As cidades estão cheias de gente. As casas estão cheias de inquilinos. Os hotéis, cheios de hóspedes. Os trens cheios de viajantes. Etc." Drummond, como Machado, não precisa ser um intelectual cosmopolita para ter as antenas tão afinadas como as do mais sofisticado comentador europeu da época.

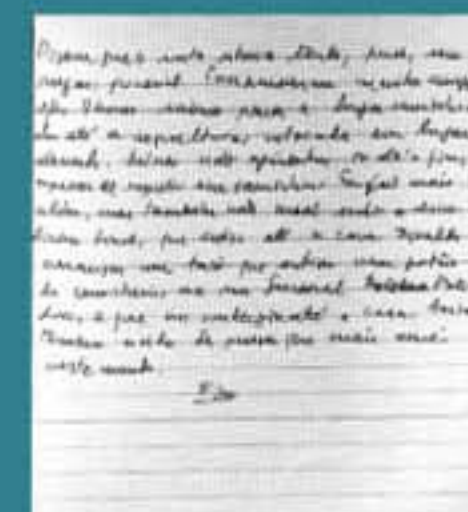
Foram essa quase miraculosa sintonia com o tempo presente e universal e a capacidade estética de exprimi-la que fizeram com que Otto Maria Carpeaux, num ensaio seminal, entronizasse Drummond como o "poeta público" brasileiro, à maneira das grandes vozes da lírica anglo-saxônica. O fenômeno do "poeta público" é tão velho como os profetas bíblicos e a lírica grega e renasce com força no século 19 – Victor Hugo, Carducci, Tennyson, Castro Alves e outros –, mas é no século 20, *et pour cause*, que atinge seu auge. O texto clássico sobre o tema é *Poetry and Politics*, de C. M. Bowra (1966), que assinala o seu início na poesia russa da virada do século e logo na página dois afirma: "O poeta político (...) tenta compreender e interpretar um vasto presente". Como no caso de Ortega, o eco drummondiano é curioso, embora o brasileiro não figure no amplo panorama multilíngüe de poetas citados, ali incluídos alguns coreanos.

Bowra não comete o erro – ou, no caso de Carpeaux, a distorção ideológica – de confundir o "poeta público" com o poeta revolucionário de signo esquerdista (até porque há grandes poetas públicos de signo fascista ou fascistóide: Marinetti, Pound, Ridruejo, etc.). Os poetas revolucionários russos – Bryusov, Blok, Gumilev, Esenin, Mayakovski – terminam todos no silêncio, no exílio, suicidando-se. Hoje sabemos que os grandes "poetas públicos" da era soviética foram os perseguidos e os assassinados: Mandelstam, Tvetsaeva, Akhmatova e Pasternak. E os grandes poetas revolucionários ocidentais – Neruda, Eluard, Alberti, etc. – têm as suas páginas manchadas com sangue inocente e com odes a Stálin. É por isso que os grandes "poetas públicos" do século 20 foram os que superaram a política, limitando-se a tomá-la como um dos temas capitais do tempo presente – e não surpreende que cantem em inglês.

De fato, os poetas com os que Drummond tem o mais entranhável parentesco – vínculo que eu saiba não estudado – são os dois grandes "poetas públicos" anglo-saxônicos, W. B. Yeats e W. H. Auden, especialmente Auden. É curioso que a relação pai–irmão entre Yeats e Auden seja parecida à de Drummond com Mário de Andrade e Bandeira. Como Drummond com Mário, Auden dedicou uma grande elegia, um de seus melhores poemas, à morte de Yeats. Tem até versos que se irmanam através do tempo e da distância. Em *In Memory of W. B. Yeats*, Auden diz: "*The current of his feeling failed: he became his admirers*". Falando de Bandeira, Drummond diz em *Desligamento do Poeta*: "Agora Manuel Bandeira é pura/ poesia, profundamente" (*As Impurezas do Branco*). Poemas de Drummond como *Sentimento do Mundo* ou *Congresso Internacional do Medo* poderiam ser incluídos numa antologia de Auden. Como Drummond, Auden foi o grande poeta do presente na década de 30 e, como ele, soube julgar e superar a ignomínia homicida da época. De fato, a *Elegia 1938* de Drummond ("Trabalhas sem alegria para um mundo caduco...") precede em um ano o mais célebre poema de Auden, *September 1, 1939*, em que o inglês qualifica para sempre a década de 30 de "vil e desonesta". E, como Drummond, passada a tormenta, Auden se reconcilia com o mundo e termina por celebrá-lo com uma lira ressonante e melodiosa, numa "vasta integração das formas puras" (*Claro Enigma*).

Na hora de passar a vida a limpo, o brasileiro "sério, simples e forte" que tomou a dolorosa estrada de Minas termina escrevendo "um livro sem tempo". ■

1978-80 – *O Marginal Clorindo Gato*. **Na Argentina, saem** *Amar-Amargo* **e** *El Poder Ultrajoven*. **Em 1979,** *Esquecer para Lembrar* **e uma edição revista e atualizada de** *Poesia e Prosa*, **pela Nova Aguilar. Em 1980, publica** *A Paixão Medida* **e edições na Suécia, nos Estados Unidos e na Holanda. Um ano depois,** *O Pipoqueiro da Esquina* **(com Ziraldo) e** *The Minus Sign* **(Inglaterra).**

1982-84 – **Exposições na Biblioteca Nacional e na Casa de Rui Barbosa comemoram os 80 anos de Drummond. Saem** *A Lição do Amigo* **e a edição mexicana de** *Poemas*. **Em 1983, lança** *A Nova Reunião* **e** *O Elefante* **e declina do troféu Juca Pato. Em 1984, muda-se para a Record. Publica** *Boca de Luar* **e** *Corpo*; **deixa de escrever crônicas com regularidade.**

1985-86 – *Amar se Aprende Amando*, *O Observador no Escritório*, *História de Dois Amores* **(infantil)**, *Amor, Sinal Estranho*, *Contos Plausíveis* **(que tinha saído em edição não comercial em 1981),** *Fran Oxen Tid* **(Suécia). Em 1986,** *Tempo, Vida e Poesia*, *Bandeira, a Vida Inteira* **(21 poemas para o centenário de Manuel Bandeira) e** *Travelling in the Family* **(Inglaterra).**

1987-89 – **É homenageado pela Mangueira no Carnaval carioca. Morre em 17 de agosto – 12 dias depois da filha, Maria Julieta (***na foto, texto do poeta sobre ela***) – deixando três obras inéditas:** *O Avesso das Coisas*, *Moça Deitada na Grama* **e** *O Amor Natural*. **Saem** *O Prazer das Imagens* **e** *Crônicas 1930-1934*. **Um ano depois, sai** *Poesia Errante*; **em 1989,** *Auto-Retrato e Outras Crônicas*. **Várias reedições foram lançadas nos anos 80 e 90.**

Coragem de fato e de ficção

Em *Ravelstein*, Saul Bellow escreve com a ousadia dos grandes romancistas a falsa biografia de um amigo real

Por Daniel Piza

Bellow: o talento é o último que morre

FOTO PRENSA TRÊS

Acima, Allan Bloom, autor de *Gigantes e Anões* e outros livros sobre a chamada alta cultura, cuja vida é contada em *Ravelstein* (abaixo, capa da edição brasileira). Bellow – Prêmio Nobel de Literatura em 1976 e um dos principais autores norte-americanos (nasceu no Canadá, mas foi criado em Chicago) – mostra que o personagem do seu romance, assim como Bloom, talvez fosse admirado pelo que tinha de menos importante: sua vida, em detrimento de suas idéias

Saul Bellow é conhecido por sua coragem. Mesmo assim, ninguém esperava que, depois de ter passado dos 80 anos, de graves problemas de saúde e de ter escrito uma novela sutil como *Presença de Mulher*, ele fosse novamente dizer coisas que muitos pensam e poucos dizem. Em *Ravelstein*, que sai agora no Brasil, ele o faz de modo ainda mais surpreendente por se tratar de um *roman à clef*, isto é, um romance cuja chave é a adaptação de personagens reais. No caso, Bellow está contando a vida de um grande amigo, o intelectual Allan Bloom, autor de *Gigantes e Anões* e outros livros sobre a chamada alta cultura.

Coragem custa caro: Bellow foi criticado por ter dado detalhes sobre o homossexualismo de Bloom, rebatizado de Ravelstein, e chegou a se dizer arrependido. Estávamos mais habituados a saber detalhes da vida íntima de Bellow, que em livros como *Herzog*, *As Aventuras de Augie March*, *O Planeta do Sr. Sammler* e *Agarre a Vida* cavucou suas experiências amorosas para pensar no destino da vida atomizante das grandes cidades. Além disso, o lado ensaísta de Bellow é acusado do mesmo conservadorismo de Bloom, uma defesa intransigente da atualidade dos clássicos e uma crítica mordaz aos excessos do relativismo cultural, em que autores como Proust se tornam comparáveis aos de qualquer outra origem, mediante a perspectiva dos valores locais. Na frase de Robert Hughes, globalização está mais para tribalização.

Mas Bellow é um grande romancista porque sabe enxertar de idéias suas narrativas, como observador crítico e perspicaz do comportamento humano. É isso que lhe dá foco, que lhe dá autoridade e liberdade sobre a história, que lhe permite mesclar experiência e imaginação sem nunca confundi-las, sem cair no confessional ou no objetivista. É preciso ser um grande romancista para fazer um *roman à clef* — como o ciclo proustiano *Em Busca do Tempo Perdido* não deixa de ser — e manter uma veracidade ficcional, conferir à narrativa sua coerência interna, seu caráter de reorganização do mundo, ainda que para mostrá-lo caótico e inapreensível, como tantas vezes em Bellow.

O grande romancista se distingue por fazer grandes perguntas e ter a ousadia de responder a elas de forma tão pessoal que a torna interessante para todo o tipo de leitor, principalmente o leitor educado em não olhar o mundo por meio da bitola dos valores a que sua origem o condiciona. Bellow parte, em *Ravelstein*, de uma pergunta muito bem sacada: como pode um intelectual como Bloom, ardente opositor do populismo que diz que "o importante é se divertir" e rejeita qualquer formulação artística que perturbe os clichês vigentes, crítico da cultura média (*middlebrow*) que tudo tenta banalizar e sensacionalizar, como pode um intelectual assim se tornar uma espécie de herói midiático, um best seller nacional e internacional?

Bellow faz a pergunta logo de saída, citando na nona linha o franco-atirador H. L. Mencken, outro intelectual americano que, ao atacar a cultura demagógica da classe média, tornou-se famoso na classe média. Mas a resposta de Bellow não é tão explícita, porque enriquecida e contextualizada por um relato entre memorialístico e biográfico dos atos e ditos de Ravelstein. Afinal, estamos diante de um texto de ficção que lança mão de recursos ensaísticos, e não de um ensaio ficcionalizado, o que costuma ser o destino de muitos *romans à clef*. A história é contada por um amigo de Ravelstein, Chick, a quem Ravelstein sugere certa vez que escreva uma autobiografia. A sensação do leitor é a de estar lendo essa autobiografia, transformada em biografia de Ravelstein, sobre quem Chick se detém com fascínio.

Contaminar o leitor com o fascínio de Chick por Ravelstein, que é mais ou menos o de Bellow por Bloom, é a arte de Bellow. É seu modo de mostrar como esse intelectual que se tornou rico e popular tinha um carisma que ia além de suas idéias de redenção erudita. Chick é um narrador falível, que confessa tentar entender com fatos quem era aquele sujeito que vivia de idéias, que sabemos comprometido de certa maneira por sua admiração a Ravelstein, a tal ponto que suas doenças coincidem no tempo. Colocando-nos no prisma de Chick, Bellow faz pensar sobre a limitação de sua explicação para o sucesso de Ravelstein. Ainda assim, nos contagia com o relato.

Chick acredita que Ravelstein é uma espécie de enciclopédia ambulante, mas livre de esnobismo: "Ele estava aqui para ajudar, para esclarecer e provocar, e para certificar, se pudesse, que a grandeza da humanidade não iria evaporar inteiramente em bem-estar burguês". A própria maneira de viver de Ravelstein seria uma receita de como escapar ao tédio e ao convencionalismo da existência classe-média. Homem de idéias feito milionário, Ravelstein vive com glamour — uma herança política e étnica, hábitos refinados, interesses universais — e liberdade, traduzida em seu comportamento sexual e em suas viagens exóticas (inclusive para o Brasil). Adora o que faz e ganha dinheiro com isso, cultiva amigos e saberes, tem vasta experiência de vida — como não causar fascínio no homem médio, que não sai do círculo familiar, que se aborrece no trabalho, que desconhece o mundo?

Mas a adoração de Ravelstein por Chick não esconde, antes revela as fraquezas de seu herói — ou melhor, as fraquezas de seu heroísmo. Com Chick, Bellow mostra que Ravelstein, como Bloom, talvez fosse admirado pelo que menos gostaria de ser: ou seja, mais por sua vida do que por suas idéias. O pensamento de Ravelstein, como o de Bloom em *Gigantes e Anões*, não consegue disfarçar seu platonismo, sua obsessão pelos Grandes Pensadores da Humanidade em quem se encontra uma espécie de código civilizatório, mandamentos ideais que bastaria o *Homo sapiens* seguir para que sua passagem pela Terra atingisse a escala da grandeza. Numa República de idéias eternas, gente como Ravelstein/Bloom nem sequer seria necessária, assim como os poetas na utopia platônica.

Há, portanto, uma autocondenação em Ravelstein, metaforizada na Aids (apesar da politicamente correta Susan Sontag ter "proibido" o uso de doenças como metáforas), que vem da disjunção, do hiato entre seu idealismo intelectual e sua existência material, entre seu mundo de conceitos e o das contingências reais. Mas, sobretudo, há na sociedade um desgosto com o fato de que um homem que viva de idéias possa lucrar com elas — e eis a agudeza de Bellow. A sociedade que o fez famoso precisa digeri-lo, precisa encaixá-lo em algum estigma, precisa, enfim, dar a ele um aspecto histriônico, diluindo sua tentativa de incomodar em show de cultura & liberdade. Assim como Mencken virou o *debunker*, o polemista sádico que parece mais interessado em chocar do que em fazer pensar, Ravelstein é o professor e conferencista que vai a Paris desfilar com idéias e modos excêntricos.

O Que e Quanto

Ravelstein, romance de Saul Bellow. Rocco, 216 págs., sem preço definido até o fechamento desta edição

Mestre da ambigüidade, Bellow deixa assim o retrato de um homem fascinante que exerceu fascínio além da conta, por razões (ou irrazões) adicionais, sabendo, no entanto, que esse é um caminho sem volta na humanidade moderna, o da fama distorcida. Faz apenas um conjunto de anotações sobre esse "circo pop", como diz o próprio Ravelstein. Mas sabemos que é um pouco da voz de Bellow que diria sobre Bloom o que Chick diz sobre Robert Frost: "Não dá para negar que era um '*self-promoter*'. Ele tinha o gênio de relações-públicas. Mas era um escritor de raro talento". O talento é o último que morre. ■

FOTO JIM WRIGHT / DIVULGAÇÃO

FOTO PRENSA TRÊS

Bellow (abaixo) sabe enxertar de idéias suas narrativas, como observador crítico e perspicaz do comportamento humano. É isso que lhe dá foco, que lhe dá autoridade e liberdade sobre a história, que lhe permite mesclar experiência e imaginação sem nunca confundi-las, sem cair no confessional ou no objetivista

A eloqüência das lacunas

Música Anterior, de Michel Laub, inscreve-se na linhagem dos romances em que as relações entre o dito e o não-dito enriquecem a narrativa. Por Daniel Piza

Na competição inegável entre a literatura e outras artes narrativas, especialmente o cinema, a ficção tem optado por estratégias diversas. Uma delas é sua saturação com idéias, como nos grandes romances modernos (Joyce, Proust, Mann); outra, a aposta nos volteios da linguagem, no rompimento da história linear e gradual, como em muitos outros exemplos (o próprio Joyce, o Nouveau Roman, Calvino, etc.). Saturação de idéias e volteios de linguagem, claro, são de difícil acesso para uma arte como o cinema, que parte da identificação já física do espectador com os personagens. Outra estratégia foi simplesmente se apropriar da narrativa convencional e a enriquecer com detalhes, não raro se inspirando no cinema (romance policial, best seller "informativo", fábulas professorais).

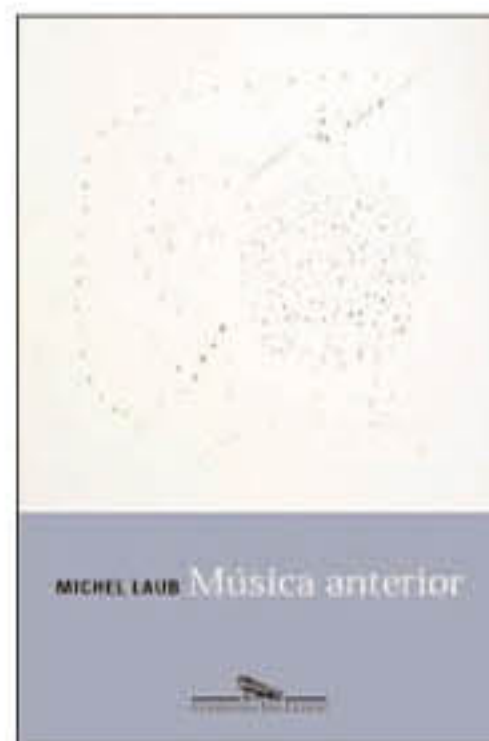
Mais recentemente, tem ganhado força uma quarta alternativa: a narrativa em esboço, que não se preocupa em contar passo a passo uma história, menosprezando o acúmulo pelo simples fato de que o mundo está tão cheio de narrações que o leitor já dispensa a lentidão do detalhamento. Essa ficção elíptica está presente, por exemplo, nos livros mais recentes de Julian Barnes (*Love, Etc.*) e Hanif Kureishi (*Intimidade*) ou de veteranos como Saul Bellow (*Presença de Mulher*) e, no Brasil, Carlos Heitor Cony (*Romance sem Palavras*) ou nas historietas de Dalton Trevisan. Nessa ficção, silêncios, brechas e acelerações são usadas para dar mais camadas à leitura, e não menos, porque partem da crença de que o que não pode ser dito é tão significativo quanto o que pode – embora só possamos saber o que não está dito se soubermos o que está. É preciso, portanto, que o autor diga com a consciência de que está insinuando também o que não é dito.

Com seu primeiro romance, sintomaticamente (e belamente) chamado de *Música Anterior* (Companhia das Letras, 112 págs., R$ 18), Michel Laub vem se inscrever na quarta estratégia com muita propriedade. Crítico de cinema e literatura de **BRAVO!**, ele fez uma novela que dispensa as facilidades da estréia.

Muitos jornalistas da área cultural têm publicado romances recentemente, mas cometem o erro de, liberados pelo espaço amplo, se esbaldarem em digressões, "climas" e/ou dados que nada vêm somar ao objetivo do livro, ou então se perdem em exercícios estéreis de alegoria, paródia ou autobiografismo. Talvez estejam mais interessados em conferir à carreira o ainda insistente "glamour" de ter escrito um romance, de preferência publicado por editora de renome.

MICHEL LAUB Música anterior

Michel Laub, não. Sua ficção é autêntica, não tem diretamente nada a ver com sua ocupação profissional, e tem a ousadia de contar uma história entrecortada, não para chamar atenção para os cortes, mas para as lacunas. Seu narrador-personagem, quer contenha traços de uma vivência pessoal, quer não, é exterior, tem vida autônoma, e sua voz não abafa a dos demais. Michel Laub também criou um modo de passar rapidamente por detalhes que podem ser relevantes, mas que são detalhes; ou seja, não vale a pena se estender sobre eles: "Sai e passei novamente na recepção. Tinha deixado a carteira de identidade para que a recepcionista preenchesse uma ficha e ganhasse tempo. Meu plano de saúde cobre exames, todo mês eu pago o carnê, antes eu ia até o banco e fazia isso, agora uso o computador, imprimo o recibo em casa, junto-o a uma pasta onde guardo documentos importantes". Esse recurso das vírgulas em cascata – um autor comum colocaria ponto ou ponto-e-vírgula – poupa tempo ao leitor e lhe dá noção de contexto, do que é ou não importante para o narrador. Mas é preciso se acostumar a esse recurso, abusado no livro.

O narrador descreve aí os exames que faz para descobrir por que ele e a mulher não conseguem ter filho. Essa história é intercalada com duas outras: a relação do narrador, juiz, com um homem, Luciano, que condena por estupro; e sua relação com a família, sobretudo com seu irmão caçula, agora médico e pai. Logo sabemos os fatos centrais para o estado de espírito do narrador: não consegue ter filhos porque é estéril; sua mãe morreu cedo; Luciano era assombrado na infância por um homem conhecido como Louro, e o narrador não está tão convicto de sua culpa. Sua esterilidade, e a preocupação com a reação que sua mulher terá ou pode vir a ter em relação a ela; o ciúme do irmão mais novo, preferido pelo pai; a transferência de sua impotência particular ao cidadão que tem o poder de julgar – todos esses movimentos psicológicos são esboçados por Laub com tato e clareza, que dão vida não só ao narrador mas também a seu mundo de relacionamentos e frustrações.

O que falta ao livro são alguns momentos a mais como aquele em que o narrador observa a mudança de sua vida a partir da descoberta de que é estéril. Ele descreve a convivência com a mulher e diz: "Não me importava se do meu sêmen saísse ou não um garoto de olhos castanhos ou uma menina de olhos castanhos. Não importava nada, por muito tempo não importou, mesmo que ela (*a mulher do narrador*) tivesse quase trinta anos não era ainda o tempo em que ter ou não uma criança passou a ser a coisa mais importante. Ter ou não uma criança passou a ser a coisa mais importante a partir do momento em que nos demos conta de que ela parara de tomar pílula já havia algum tempo, quando nos demos conta de que talvez fosse necessário seguir uma dieta especial, um calendário especial, uma programação especial". Tal qualidade de síntese dá ponto focal à narrativa, dá articulações ósseas a ela, faz com que transcenda o lugar-comum da história de um homem estéril, travado, incapaz de brincar com crianças, que inveja o irmão menor e se vinga num estranho.

Mesmo assim, a criatividade de alguns recursos e a habilidade em tecer histórias e personagens garantem o poder de sugestão do livro, à altura de seu tema e de sua época. Que Michel Laub continue explorando a riqueza de relações entre o dito e o não-dito, nesse hiato palavroso em que vivemos todos.

O autor (ao lado) e seu livro (no alto, à dir.): sem preocupação com o detalhamento

Violência repetitiva

Contos de Marcelino Freire procuram a originalidade por meio de conhecidos exercícios de técnica

O terceiro livro de Marcelino Freire, *Angu de Sangue* (Ateliê Editorial, 144 págs., R$ 27), propõe-se a fazer o leitor ouvir o autor "sentindo cada palavra como um tiro ou uma faca". Os 17 contos de *Angu...* procuram cumprir, a seu modo, as diretrizes da epígrafe de Ariano Suassuna: Freire tem muito a dizer sobre a violência urbana/humana e as desigualdades sociais, as paixões e o desejo, a prostituição e a pureza, o Brasil... e tenta tornar seu texto audível em um permanente estado de tensão, em que as frases e sobretudo as palavras ganham consistência ou se desmancham segundo a receita a ser seguida. Mas em *Chuva Ácida* (uma das composições do volume mais fiéis ao uso desses recursos expressivos, em que o estado de embriaguez é representado por composição e decomposição de vocábulos), torna-se claro o problema da obra: raramente se foge de já conhecidos e repetitivos exercícios técnicos de linguagem em benefício da originalidade da ficção. – HELIO PONCIANO

O livro (à dir.) e algumas de suas ilustrações: estado de tensão repetitivo

A repercussão do terremoto

Os artigos de jornal que comentaram a Semana de 22 são reunidos em livro

A Semana de Arte Moderna de 22, o marco inicial do Modernismo brasileiro, teve partidários e opositores, cujas idéias foram expostas na imprensa paulistana e carioca da época e podem ser encontradas em *22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus Contemporâneos* (Edusp, 464 págs., R$ 40). Com organização da professora de Teoria Literária da Unicamp Maria Eugenia Boaventura, o livro reúne artigos de 1922 e expõe em duas partes – *Bárbaros e Futuristas* e *A Consagração da Vaia* – a repercussão das três noites de "terremoto estético" no Teatro Municipal de São Paulo. Na defesa da nova arte, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros, analisavam os vanguardistas ou satirizavam os passadistas. Entre os ataques à Semana, esta é descrita, por exemplo, como uma "desopilante hebdômada precursora do Carnaval". Ao oferecer uma visão da ingenuidade e do cálculo que ao mesmo tempo envolviam esses debates, o livro torna-se indispensável para a compreensão das transformações culturais da época. – HP

A edição (no alto) e charge da época (acima): panorama

Épico sem rigor

***As Bodas do Poeta*, de Antonio Skármeta, exagera no maniqueísmo e nas incongruências de enredo ao tentar misturar romance, história e autobiografia. Por Nelson de Oliveira**

Não é um relato autobiográfico, apesar de estar relacionado a fatos ocorridos com os antepassados do autor. Não é uma narrativa histórica, apesar de girar em torno de acontecimentos do início do século 20. Não é um romance romântico, apesar de apresentar certo lirismo piegas tão comum nesse gênero. Não é nada disso, e pretende ser as três coisas: uma epopéia em que biografia, história e romantismo se misturam para explicar não só o Chile, mas também toda a Europa. Nas palavras do autor: "*As Bodas do Poeta* são uma história de amor, são uma história familiar, mas são também um épico".

Há momentos em que, por mais que se queira contemporizar, não há espaço para juízo algum que não seja a sentença sem meias palavras: *As Bodas do Poeta* (Record, 368 págs., R$ 30), novo romance de Antonio Skármeta — mais conhecido pela autoria de *O Carteiro e o Poeta*, cuja versão para o cinema recebeu o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro —, é decepcionante. O romance começa em 1913, pouco antes do início da Primeira Guerra Mundial, e se passa numa imaginária ilha do mar Adriático, chamada Gema, na costa da também imaginária Malicia. A trama centra-se em dois momentos cruciais. De um lado, o triângulo amoroso entre uma bela moça de 17 anos, Alia Emar, seu marido 33 anos mais velho, Jerônimo Frank, e um jovem por quem Alia se apaixona, Esteban Coppeta; do outro, a chegada de tropas austríacas com o objetivo de recrutar, à força, voluntários para as fileiras do imperador, e o início da Grande Guerra.

Resumido dessa maneira, o novo livro de Skármeta pode lembrar um dramalhão mexicano. E a narrativa, por seu turno, só confirma a sensação de que estamos diante de um desses folhetins de enredo maniqueísta e figuras estereotipadas, em que quem não é belo e valoroso tem necessariamente de ser bizarro e covarde. Nem o desenlace trágico — alguns personagens morrem violentamente, outros se dispersam pelo mundo — consegue trazer poesia a essas bodas insossas.

O escritor (à esq.) e a capa do livro (acima): entretenimento com mão forçada

A ilha de Gema não é a Macondo de Gabriel García Márquez, e muito menos a Comala de Juan Rulfo. É um lugar costurado de chavões e lugares-comuns. É como se Skármeta tivesse encarnado um de seus próprios personagens, o escritor sem talento de *O Carteiro e o Poeta*, que logo no início da novela reconhece: "Enquanto outros escritores chilenos são mestres da narrativa lírica em primeira pessoa, da novela dentro da novela, da metalinguagem, da distorção de tempo e espaço, continuei adstrito a metáforas rebuscadas no jornalismo, a lugares-comuns colhidos dos regionalistas, a adjetivos uivantes mal entendidos em Borges e, sobretudo, aferrado ao que um professor de literatura designou com certo nojo: um narrador onisciente".

A trama, pontuada por momentos de um realismo mágico caduco (há um personagem com um pênis colossal, capaz de levar à morte sua noiva, na noite de núpcias), chegou a ser tomada por alguns como "uma grande obra romântica" e como mais um exemplo de "literatura de entretenimento". Sim, porém de péssima literatura de entretenimento. Skármeta força a mão tantas vezes, neste romance, que até o então recém-inventado cinema chega a ser usado para explicar várias incongruências da narrativa, como quando Esteban Coppeta simplesmente "se esquece" de participar da emboscada aos austríacos apenas porque se vê absorvido pela projeção de um filme.

Se o que o leitor procura é um romance que o faça esquecer as chateações do dia-a-dia, certamente encontrará nas livrarias opções melhores do que esta, com mais rigor literário.

FOTO PAULO FRIEDMAN

A CIDADE E SEUS PROBLEMAS

***Fantasma*, romance de José Castello, tem bons méritos, mas apresenta certas inconsistências ao falar de Curitiba e Paulo Leminski**

Por Luís Augusto Fischer

Ano da graça de 2000. Sujeito maduro, arquiteto aposentado, vive em Curitiba e vai escrever uma espécie de ensaio sobre a cidade, que não é a sua, está nela há apenas 7 anos. Toma como referência um poeta notável da terra, Paulo Leminski, morto em 1994. Não gosta muito nem do poeta nem da cidade, mas escreve. Antes de enviar ao editor, dá ouvidos a uma mulher que afirma: Leminski não morreu. Por isso, parte em busca do poeta. Alucina, encontra sósias do falecido aqui e ali, transita pela cidade, conhece tipos estranhos. Ao fim, resolve queimar os originais do ensaio, que parecem não servir para nada. Depois do incêndio, conta tudo, em rememoração. Seu relato é *Fantasma*, com que José Castello estréia no romance depois da maturidade crítica.

É ficção e é longa meditação sobre a condição cultural de Curitiba, onde o autor real também vive há alguns anos. Castello faz o que a narrativa contemporânea anda tentando há tempos: ficção que tenta explicar o mundo, mesclando as prerrogativas estritamente ficcionais com as obrigações do ensaio, de quebra tentando reavivar as brasas do romance. É o território dos Auster, Lobo Antunes, Piglia, Eco, escritores desiguais entre si, mas próximos no esforço por fazer o mundo de hoje falar na língua dessa mistura de novela, memória, confissão, desabafo e ensaio que ainda chamamos romance.

A Curitiba de *Fantasma* não sai ilesa do escrutínio: é vista como falsamente histórica; cidade turva e imóvel; cidade de presente estagnado, em contraste com a propaganda que a faz parecer dinâmica e ecológica. Seus escritores-símbolo, em particular o citado Leminski, são também alvo de uma leitura amarga. Nada de muito a estranhar, de resto: se há algo comum aos bons narradores de nosso tempo, para além da metaficção e da memória, é a disposição de não dar mole para a ingenuidade.

Mas a narrativa de Castello não faz por merecer aquela companhia. Sendo uma sincera e empenhada tentativa de fazer ficção relevante, perde-se em alguns problemas. Há o excessivo tamanho, fruto da volúpia palavrosa do protagonista, que quer fazer crer que tudo o que pensa vale a pena, num ritmo que pretende impor-se como fluxo de pensamento mas resulta, no geral, maçante. Há os personagens marginais, a que o romance procura dar vida mas nem sempre consegue, como a própria mulher — mero fantoche, inconvincente — que diz ao protagonista que Leminski continua vivo.

E há erros mesmo. Num romance de corte realista, como é o caso, não é possível que o protagonista ora diga que nunca conheceu Paulo Leminski (págs. 20, 59, 221), ora refira situações específicas de proximidade com o poeta (págs. 98, 128). Há outras inconsistências do mesmo feitio, como a respeito de Matilde, companheira do protagonista. Em dado momento, ele rechaça uma sugestão dela, dizendo que se trata de "leitora que pouco lê"; mas noutras passagens somos informados das preferências literárias dela, que vêm de poesia medieval a Kafka, passando por Dostoiévski e Proust...

O livro (no alto) e o escritor: belo mote, excesso verbal

Fantasma, romance de José Castello. Record, 384 págs., R$ 35

Podem ser deslizes, mas numa construção romanesca parecem pesar para uma sensação ruim, que os espanhóis chamam de "*vergüenza ajena*", neste caso a desagradável sensação de reconhecer o esforço do livro mas não conseguir deixar de flagrar as inconsistências. Mesmo os bons méritos do romance, como o misto de ceticismo e misantropia do narrador — aparentada tanto dos caracteres de João Gilberto Noll quanto de certos personagens de Carlos Heitor Cony —, ou a já mencionada e claramente sincera tentativa de pensar a cidade, perdem fôlego na barafunda criada pelo excesso verbal do narrador. Um belo mote para enredo (a busca pela sobrevida de um poeta morto), uma excelente bronca (a busca pela verdade da cidade contemporânea), uma sintaxe fluida mesmo quando preciosista, tudo isso perdeu força na realização concreta. O que é uma pena.

FOTO EDUARDO SIMÕES

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Almir de Freitas

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	EDIÇÃO
FICÇÃO	**Leviatã** Companhia das Letras 320 págs. R$ 29,50	Nascido em 1947, o americano **Paul Auster** estudou literaturas inglesa, francesa e italiana na Universidade de Colúmbia. Morou em Paris entre 1971 e 1975 e vive atualmente em Nova York.	Com uma obra variada, o autor escreveu também *Cortina de Fumaça* e *Sem Fôlego* (roteiros de cinema), *A Invenção da Solidão* (memórias), *A Arte da Fome* (ensaios) e romances como *Trilogia de Nova York* e *Timbuktu*. Em 1998, dirigiu o filme *Mistério de Lulu*.	A amizade de dois escritores com trajetórias distintas: Peter Aaron, o narrador, e Benjamim Sachs, que em determinado momento abandona a literatura e adota o terrorismo para tentar intervir no curso da história.	Pela metáfora alternativa do Leviatã: ao invés do Estado opressor associado às ditaduras nazista e comunista, sobressai a crítica à intolerância americanista.	Na forma como o autor vai, por meio das hipóteses do narrador, contrastando acontecimentos na vida de um indivíduo com as "razões" da sociedade e do Estado, em busca de explicações para os atos de Sachs.	*"A menos que eu o tenha entendido muito erradamente, creio ter sido por isso que ele mudou sua aparência. Queria expor suas feridas, anunciar ao mundo que essas cicatrizes eram aquilo que o definiam agora, queria poder olhar para si mesmo no espelho toda manhã e lembrar o que lhe havia acontecido. As cicatrizes eram um amuleto contra o esquecimento, um sinal de que nada jamais seria perdido."* (pág. 164)	A capa de João Baptista da Costa Aguiar, sobre foto da Estátua da Liberdade, já traz uma simbologia crucial da narrativa.
	A Esperança Record 476 págs. R$ 46	**André Malraux** (1901-1976) participou dos grandes movimentos do século 20, entre eles as guerras civis na China e na Espanha. Foi ministro da Cultura da França entre 1958 e 1969, no governo Charles de Gaulle.	Boa parte da sua literatura se baseia em sua própria ação como militante de esquerda, como é o caso deste livro e de *A Condição Humana*, pelo qual recebeu o Prêmio Goncourt em 1933. É autor também de *Os Conquistadores*, *Vozes do Silêncio* e *História da Filosofia*, entre outros.	Dezenas de personagens em meio aos combates dos primeiros anos da Guerra Civil Espanhola, concentrando-se nas movimentações das milícias republicanas em luta contra os franquistas em várias regiões do país.	Malraux é precursor da literatura de cunho existencialista, que, mais tarde, viria a ser representada por autores como Albert Camus e, principalmente, Jean-Paul Sartre.	Na estrutura, que não usa a fórmula de criar um núcleo dramático em meio a um fato histórico. Indivíduo e guerra são entrelaçados, evitando que o livro pareça só pretexto para contar a história da guerra.	*"Encantado, Shade sonhava com os grandes rádios esquecidos na Índia, nos palácios grenás invadidos pelos coqueiros, levando todos os sons da guerra até o povo de pavões e macacos; o cheiro de cadáver de Toledo era aquele dos paludes da Ásia."* (pág. 171)	Reeditado para a série *Grandes Traduções*, o livro foi traduzido por Eliana Aguiar, que também assina o prefácio.
	As Minas de Salomão Hedra 190 págs. R$ 18	**H. Rider Haggard** nasceu em Norfolk, na Inglaterra, em 1856. Na juventude, foi administrador colonial do Império Britânico no sul da África. De volta à Inglaterra, dedicou-se a estudos agrícolas e à literatura. Morreu em 1925.	O autor alcançou bastante popularidade em sua época, com livros que investiam na fórmula de aventuras de ingleses em remotas regiões, especialmente na África. Exemplos dessa temática são *Ela*, *Allan Quatermain*, *Ayesha*, *Montezumas's Daughter* e *The Return of She*.	Allan Quatermain (ou Alão Quartelmar, como nesta versão portuguesa) é o caçador de elefantes e marfim que se embrenha no interior da África em busca dos lendários diamantes das minas do rei Salomão.	Além de ser um clássico, o livro traz a marca autoral de Eça de Queiroz, que, ao traduzi-lo, imprimiu seu estilo bem-humorado à narrativa.	Na liberdade evidente que Eça se permitiu na tradução. Um dos efeitos foi atenuar a visão particular do colonizador inglês do século 19 diante dos "bárbaros", construindo personagens mais familiares.	*"Aqui estou eu, homem ordeiro, tímido, bonacheirão, que, constantemente, desde criança, me acho envolvido em carnificinas! Felizmente, nunca roubei. Uma ocasião, é verdade, abalei com quatro vacas que pertenciam a um cafre. Mas o cafre tinha-me rapinado sordidamente – e desde então essas quatro vacas, trago-as na consciência. Só quatro vacas. Pois têm-me pesado mais que uma manada de gado!"* (pág. 31)	É uma boa opção entre as diversas edições existentes no Brasil. Acompanha textos sobre Haggard, Eça e a tradução.
	O Outro Lado da Luz Record 272 págs. R$ 29	**Colum McCann** nasceu em Dublin, na Irlanda, em 1965. Foi fazendeiro, trabalhou como jornalista, professor e guia de trilhas antes de se dedicar em tempo integral à literatura em Nova York, onde vive atualmente.	Considerado um dos mais promissores escritores irlandeses, o autor já publicou *Songdogs*, *Everything in this Country Must* e *Fishing de Sloe-Black River*, coletânea de contos que recebeu o Hennessey Award for Best First Fiction, o mais importante prêmio literário da Irlanda.	O irlandês Com O'Leary é um dos muitos imigrantes que trabalham na abertura dos túneis do metrô de Nova York. Ao longo do século 20, sua linhagem seguirá, literal e simbolicamente, confinada aos subterrâneos.	A crítica ao *american way of life* não é nova, mas o livro se destaca pela força das histórias pessoais de imigrantes que tentam construir uma vida nos EUA.	No estilo realista e cru do autor, que não hesita em usar seqüências de imagens fortes para mostrar a miséria, a discriminação e o aviltamento dos excluídos da sociedade norte-americana.	*"Treefrog acorda no fundo da caverna quando um rato passa correndo por seus pés. Senta, põe os joelhos no queixo e assovia chamando Castor, mas ela não está por ali. Fica pensando se é dia ou noite, se ele estava morto ou só dormindo, ou as duas coisas, e se pode ficar assim para sempre, morto e dormindo."* (pág. 204)	Tradução de Beatriz Horta. Na capa, de Tita Nigri, a foto de uma cidade noturna sob as letras não transmite o impacto da narrativa.
	Nenhuma Certeza Companhia das Letras 228 págs. R$ 28	**Michael Larsen** nasceu em Copenhague, na Dinamarca, em 1961, e fez carreira no jornalismo antes de se tornar escritor.	O autor estreou em 1992 com o romance *Med Livet i Hælene*, ano em que se passou a se dedicar exclusivamente à literatura. *Nenhuma Certeza*, de 1994, é seu segundo livro, tendo obtido grande sucesso de público na Dinamarca e na Alemanha.	Martin Molberg é o jornalista desequilibrado (e hipocondríaco) que investiga a morte de sua namorada, Monique. Suas únicas pistas são um bilhete e uma foto pornográfica dela com um desconhecido em um hotel de Los Angeles.	Numa trama policial que mantém os ingredientes habituais – sexo, poder e conspiração –, Larsen consegue fazer uma narrativa bem estruturada.	No mundo do personagem, em que as inúmeras tecnologias de informação mais embaralham os fatos do que ajudam a esclarecê-los, pondo em xeque as poucas certezas que pensava ter.	*"Já no quarto apanho duas Dobesinas e as engulo com uísque do frigobar. Empunho o controle remoto e ligo a grande televisão encaixada no armário. Ponho o som no volume máximo. Para que entre bem na minha cabeça. Estou aqui para matar um homem. Estou aqui para me informar sobre as últimas horas de vida de Monique Milazar."* (pág. 230)	Destaques para a tradução, feita diretamente do dinamarquês por Tabajara Ruas, e a bela capa de Silvia Ribeiro.
	Chegada e Partida Germinal 272 págs. R$ 32	Nascido na Hungria, em 1905, **Arthur Koestler** teve uma vida marcada pelo ativismo político. A partir década de 50, voltou-se para os escritos científicos, chegando à parapsicologia. Suicidou-se em 1983, em Londres.	O engajamento político se reflete em obras como *O Zero e o Infinito*, que marca seu rompimento com o stalinismo, e *Ladrões na Noite*, sobre a ocupação judaica na Palestina. Fazem parte de sua fase filosófico-mística os livros *O Homem e o Universo* e *O Ato da Criação*.	Fugindo das forças de repressão na Europa da 2ª Guerra Mundial, o revolucionário Peter Slavek chega a Neutrália. Nesse país imaginário, se apaixona e tem uma relação que revelará as marcas deixadas pela violência.	O romance é um bom exemplo de uma obra que tem, como um dos diferenciais, o de investir na noção de desumanização individual diante da barbárie.	No modo como o autor se utiliza da psicanálise – nos sonhos, nos símbolos e nas demais referências implícitas – para sustentar uma narrativa fortemente concentrada na subjetividade do personagem principal.	*"O ouvido já não se aguçava para escutar um ruído de passos; o espírito abandonou-se ao ritmo obsedante na ressaca que avançava e retrocedia, à lenta pulsação do espaço; fechou os olhos e pela primeira vez, desde a infância, chorou. Sentia as lágrimas, quentes, correndo ao longo do nariz quebrado, dos lábios separados, sobre os restos dos dentes quebrados, na boca torturada."* (pág. 17)	Há muitos – e sérios – erros de tradução e revisão. A qualidade do papel e da impressão também deixam a desejar.
	As Aventuras Sexuais de Luis Ensinada Record 352 págs. R$ 28	Filho do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o paulista **Vinicius Vianna** cresceu no Rio de Janeiro. Além de escritor, é roteirista de cinema e de tevê. Colaborou com inúmeras novelas da Rede Globo.	O autor estreou na literatura em 1985 com o romance *Dedé Mamata*, que foi transformado em filme de sucesso. O longa foi indicado para o Festival de Veneza e ganhou o Kikito de Melhor Argumento do Festival de Gramado. Vianna também publicou *Esta Ave Estranha e Escura*.	Luis Ensinada é o Dom Juan criado pelo autor de livros pornográficos Ronaldo Campos, o Roni. Celibatário desde que foi enxotado pela mulher e cheio de problemas, Roni tem a vida oposta da do personagem que criou.	Na narrativa leve, bem-humorada e despretensiosa, o autor acaba fazendo uma crônica consistente do cotidiano e da subcultura da classe média brasileira.	No estilo ágil e claramente decorrente da experiência em teledramaturgia do autor, que constrói praticamente toda a narrativa usando apenas diálogos, com o mínimo de descrições possível.	*"Vou até a estante e pego um desses Barbie Reynolds, romances na Jamaica com mulheres de meia-idade, histórias açucaradas para donas de casa, vendidos a preço de banana nos jornaleiros. 'O nome do autor é falso. Esta Barbie Reynolds e este outro, Richard Tombey, não existem. Quem escreveu fui eu. O nome do tradutor também é falso.'"* (pág. 98)	Capa e contracapa (Tita Nigri) trazem uma boa montagem de *pin-ups* da velha-guarda. Adequada ao universo de Luis Ensinada.
	O Dia Múltiplo Bom Texto 128 págs. R$ 20	**Jorge Emil** nasceu em 1970, em Caratinga, Minas Gerais. É ator e atualmente cursa Jornalismo.	O livro marca a estréia do autor na poesia, que tem se dedicado mais ao teatro. Como ator, ganhou em 1999 o Prêmio Sesc-Sared pela sua interpretação em uma montagem de *Ricardo 3º*, de Shakespeare.	Reunião dos poemas escritos de maneira esparsa pelo autor.	É uma oportunidade de conferir a produção dos poetas que estão surgindo no país, especialmente a dos mineiros, que têm longa tradição na poesia brasileira.	Na influência de Drummond. Sobre o livro, Adélia Prado escreveu que "nasce velho e insuspeito o verdadeiro poeta, sofrendo (...) do que chamou Drummond 'o sentimento do mundo'".	*"Cultivo o medo vivo da morte aos domingos,/ para alívio do tédio em domingos de morte./ Uma vez, no Rio, experimentei um não-domingo,/ porém não me achei digno de acreditar./ Domingos mineiros/ folclorizaram-se: cachorro modorrento embaixo/ da mesa, bananeira, tristeza./ Me apraz pensar que agora não existo/ mas a eternidade há de ser isto: – um não-domingo./ E existirei."* (pág. 73)	Bem cuidada e até um pouco exagerada, com capa flexível e diagramação carregada de elementos gráficos.
NÃO-FICÇÃO	**Alguns Ensaios: Filosofia, Literatura, Psicanálise** Paz e Terra 296 págs. R$ 27	Nascido em 1937, em Jaú, no interior paulista, **Bento Prado Jr.** é um dos representantes das primeiras gerações de filósofos da USP. Cassado em 1969 pelo AI-5, passou cinco anos exilado na França. Hoje é professor na UFSCar.	Escreveu diversos ensaios para revistas especializadas no Brasil, na França, na Itália e na Inglaterra. Entre seus livros publicados está *Bergson: Presença e Campo Transcendental* e *Filosofia da Psicanálise*.	Ensaios escritos em 1968 e entre 1977 e 1982 que abordam assuntos que vão da discussão filosófica propriamente dita e o status da disciplina e das ciências humanas até leituras de Freud, Skinner e Guimarães Rosa.	Nas palavras de Paulo Eduardo Arantes, que assina o posfácio, o autor inventou uma "filosofia uspiana da literatura", em que os gêneros não se excluem.	Na importância do estudo da linguagem, que é uma das chaves para compreender o método que permite ao autor trafegar nas várias disciplinas, sem, no entanto, abrir mão dos conceitos próprios da filosofia.	*"Aquém da escrita é que se pode encontrar uma experiência da linguagem semelhante àquela que a literatura procurara restituir: esperança de captar, no puro movimento das palavras, no domínio exíguo que instauram, a verdade do mundo e da experiência."* (págs. 197-198)	Academicamente correta, com notas bibliográficas, mas é só. Um índice remissivo seria útil.
	Tietê, Tejo, Sena: A Obra de Paulo Prado Papirus 248 págs. R$ 28	**Carlos Eduardo Ornelas Berriel** nasceu em Campos, no Rio de Janeiro, em 1952. Graduou-se em Ciências Sociais e Filosofia na USP e fez mestrado e doutorado em Teoria Literária na Unicamp, onde leciona atualmente.	O livro, indicado para o Prêmio Jabuti de 2001, é um desdobramento da dissertação de mestrado *Dimensões de Macunaíma: Filosofia, Gênero e Época*, defendida no Instituto de Estudos Literários da Unicamp. É autor também, entre outros, de *Mário de Andrade hoje*.	Biografia crítica que procura recuperar a obra – considerada subestimada pelo autor – do ensaísta Paulo Prado, que passou à história mais como o membro da oligarquia cafeeira que financiou a Semana de Arte Moderna de 22.	As idéias de Paulo Prado ajudam a explicar o ideário dos modernistas de 22 – não só no que se refere ao campo estético, mas também ao social.	Na tese de que Paulo Prado (e o Modernismo) herdou boa parte de suas referências teóricas das experiências da Geração de 70 da literatura portuguesa e das exposições francesas de arte moderna.	*"(...) o critério de classe é vital para a reflexão de Mário de Andrade: são as possibilidades culturais da aristocracia* versus *a burguesia que, no final das contas, decidiram a realização da Semana. Portanto (...), sem Paulo Prado não teria havido a Semana de Arte Moderna: ele foi o espírito aristocrático que deu substância e identidade de classe ao Modernismo."* (pág. 84)	Com material fotográfico, notas, bibliografia e textos de Paulo Prado – um prefácio e dois ensaios publicados na imprensa.

Jobim no início dos anos 50, em foto que integra o *Cancioneiro*: prática da escrita marca a carreira de um músico completo

FOTO REPRODUÇÃO DO LIVRO CANCIONEIRO JOBIM/JOBIM MUSIC/D/R

Muito além da bossa nova

A coleção que reúne as partituras da obra completa de Tom Jobim permite a análise de um músico que forjou sua sonoridade mestiça com inequívoco acento erudito e cuja produção é bem maior que o rótulo popular que o perseguiu

Por Chico Mello

A música de Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994) que habita a memória coletiva do país corresponde a uma parte significativa, porém incompleta, de sua produção criativa. Diferentemente do rótulo que o acompanha, o autor do segundo maior sucesso mundial da música popular deste século, *Garota de Ipanema*, jamais atribuiu mais do que 10% de sua obra à mesma bossa nova que o consagrou. Músico de vocação popular com formação culta, Tom Jobim escreveu cerca de 250 títulos, muitos deles de orientação erudita. É esse acervo, em grande parte desconhecido, que a editora Casa da Palavra, em colaboração com a produtora Jobim Music, torna pela primeira vez acessível na íntegra, com a série de cinco volumes de partituras digitalizadas, em fidelíssimas reduções para piano, organizadas e arranjadas por Paulo Jobim, filho do compositor. Para editores e herdeiros, a integral de sua música transcrita – com lançamento de dois volumes neste mês, o terceiro (que cobre a produção de 1966-1970) e o quinto (1983-1994), e previsão de conclusão da série até abril – ganha mais importância até mesmo do que o *Cancioneiro Jobim*. Este, o belo volume inaugural lançado pela mesma editora no fim do ano passado com uma seleção de obras, contém fotos e documentos históricos, reproduções de manuscritos e fac-símiles de partituras autógrafas, além da competente biografia musical assinada pelo jornalista Sérgio Augusto, num compêndio de dimensões musicológicas. Mas é nas partituras que se encontra o verdadeiro legado do compositor. Os "pequenos livros de Antonio Carlos Jobim" – que no detalhe do pentagrama trazem as cifras de acordes, o que facilita a leitura também do instrumentista popular ou autodidata de uma produção de grande complexidade de escrita – estabelecem definitivamente a obra do músico. A organização cronológica dos volumes permite o estudo e a análise do estilo que faria de Tom Jobim o maior compositor popular brasileiro, completo desde os primeiros anos de carreira, e atravessa um percurso que vai da escrita camerística à sinfônica sem perder a força maior da simplicidade, da comunicabilidade e da coerência. Para chegar a essa simplicidade "popular", Tom se valeria de um acervo técnico acumulado por um saber culto e de um ambiente urbano de tradição popular.

Volumes anexos do *Cancioneiro* reúnem quatro décadas de uma música originária do teclado e dos manuscritos (acima), em partituras organizadas e digitalizadas pelo filho Paulo Jobim. À esq., sessão de gravação de Tom nos Estados Unidos em meados dos anos 60, quando o compositor ingressa definitivamente no mercado norte-americano e estréia colaboração com Claus Ogerman: violão a contragosto

No primeiro volume da série (1947-1958), se encontra o prenúncio de clássicos, em canções como *Estrada Branca* e *As Praias Desertas*, além da trilha que o projetou no cinema, *Orfeu da Conceição*, com letras de Vinicius de Moraes, e de pelo menos um título de pretensão erudita, a *Sinfonia do Rio de Janeiro*; no segundo (1959-1965), as partituras que marcaram o surgimento da bossa nova, como *Chega de Saudade*, *Desafinado* e *Garota de Ipanema*. No terceiro (de 1966-1970), o ingresso de Jobim no mercado norte-americano com discos antológicos, como *Stone Flower* e *Wave*; e no quarto (1971-1982), sua produção de temática ecológica, desde a conhecida *Águas de Março* aos raros discos *Urubu* e *Matita Perê*. O quinto e último volume (1983-1994) reúne a trilha da minissérie *O Tempo e o Vento*, o repertório de *Antonio Brasileiro* e temas inéditos.

Era um projeto antigo do próprio Jobim documentar suas peças em escrita pianística ("Chopin e Beethoven foram conservados porque escreveram tudo"). Desejo não muito usual para um músico que desenvolveu seu trabalho no âmbito da chamada música popular, na qual o registro da melodia cifrada só é preterido pela fidelidade do registro em disco. Mas esse aspecto inusual tem sua história: falar de Antonio Carlos Jobim é falar do percurso musical de um compositor que circulou nas fronteiras entre o popular e o erudito. Tendo iniciado sua formação musical com um dos entusiastas da dissolução das fronteiras, Hans-Joachim Koellreutter, maestro e professor alemão naturalizado brasileiro, Jobim bebeu tanto nas boas fontes européias do repertório pianístico (recomendava a prática diária das escalas, vivia debruçado nos *Estudos* de Chopin), como nas rumbas, boleros, fox, tangos e canções francesas que ambientavam os dourados anos 50, nos sambas que tocava nos night clubs da época (que chamava "cubo das trevas"), nas muitas memórias musicais brasileiras, familiares, sem falar, claro, em Villa-Lobos, que tanto admirou.

FOTOS ANA LONTRA JOBIM /REPRODUÇÃO DO LIVRO *CANCIONEIRO JOBIM*/JOBIM MUSIC/D/R

Esse livre trânsito por territórios com prática e critérios muitas vezes antagônicos deu ao estilo jobiniano uma sonoridade mestiça, quase ambígua. Embora sua voz tenha soado mais forte no âmbito da música popular, pode-se nela ouvir um inegável acento culto – vozes internas, ocultas, muitas vezes como uma máquina propulsora do seu fazer predileto e mais proficiente, as canções. Fazer canção não se aprende na escola. Muito menos nas de música: exercícios de teoria musical (harmonia, contraponto, orquestração) podem ajudar, mas atrapalhar também. Muito academicismo tem sido cultivado nas escolas. Até nas de música popular, disso não escapando nem o jazz nem a bossa nova. Sob esse aspecto, a produção jobiniana na década de 70 é exemplar: os semi-eruditos e anticomerciais *Matita Perê* e *Urubu* – discos que Jobim, no auge da fama, pôde produzir e bancar, a custos altíssimos – são uma lufada de ar na "academia" bossa-novista. As idéias musicais contidas na camerística bossa nova, com seu instrumental básico (piano, baixo, bateria e violão), são projetadas em outro contexto, de caráter sinfônico, gerando grandes linhas de fuga. Aqui, ganham vulto a ampliação do tempo, a autonomia da orquestração em relação ao solo da voz, a vastidão do sertão invadindo o aperto da cidade, como se fosse um texto de Guimarães Rosa, o território erudito invadindo o popular mediante a atuação do lendário maestro e orquestrador polaco-americano Claus Ogerman, colaborador de Tom nesses discos. É importante notar que *Saudade do Brasil*, título melancólico e espécie de poema sinfônico que compõe o disco *Urubu*, foi aplaudido pela Sinfônica de Nova York; que *Matita Perê*, de disco homônimo, atravessa as 12 tonalidades do sistema temperado sem negar o princípio centralizador do tonalismo – de onde, segundo o próprio autor, também arquiteto de formação, "as cores, simples e compostas". "Em *Matita* se revela a monotonia vária do sertão. Cada lugar é o mesmo e um diferente lugar. Como toda chuva é chuva, mas cada uma delas é diferente."

Para a pura análise musical, um dos aspectos do cancioneiro de Antonio Carlos Jobim que mais chama a atenção é o silêncio, gerado pelo modo como o compositor "esculpe" o tempo. A mera menção de um de seus clássicos, *Águas de Março*, produz uma exemplificação rápida dessa sensação singular provocada pelo estilo jobiniano: a da dilatação da percepção do tempo. Isso é conseguido mediante a criação de um padrão ondulatório, em que pequenos movimentos melódicos são recontextualizados por pequenas mudanças harmônicas, de forma que a cada (eterno?) retorno as quase microfrases são reiluminadas: o *mesmo* vai se transformando em *outro*, gerando uma constante que pulsa na levada do ritmo, circundando o tempo, alargando-o a cada ciclo. As mudanças relativamente abruptas de registro melódico servem mais para tirar o ouvinte do transe e a ele devolvê-lo com mais intensidade. Sem falar em outros fascínios a ser descobertos – por exemplo, a linha do baixo que tende a descer sempre (como água caindo?) em contraposição a uma melodia quase plana (os substantivos: pedra, pau, estrada, casa, carro, lama).

FOTOS ANA LONTRA JOBIM

Acima à dir., Tom durante a turnê de 1978 no Olympia, de Paris, com Vinicius de Moraes, em show dividido com Toquinho e Miúcha. Abaixo, em 1991, em concerto ao ar livre no Arpoador, pelo aniversário do Rio de Janeiro: "A multidão parecia uma grande onda de amor", escreveu seu filho João Francisco, então com 11 anos de idade

Ainda que se mude o formato bossa-nova de certas canções suas, elas permanecem jobinianas. Mas é importante frisar que alguns dos critérios estéticos que a bossa nova cunhou impregnaram sua gramática: caso da redução de elementos, da clareza melódica que prescinde de ornamentos, sobretudo da diminuição da "pressão" afetiva. São essas características desenvolvidas por João Gilberto no nível rítmico-interpretativo e transpostas por Jobim também para o nível harmônico. Essa contenção e economia pareciam estar no ar da época, se considerados o cool jazz e o minimalismo americanos do período, facilitando assim uma maior aproximação, via Villa-Lobos, do Impressionismo francês e, deste, da experiência temporal de Satie, que não hesitava em usar a repetição e as mínimas variações para dar relevo ao substrato da música: o tempo.

Independentemente da forma que adotem, as obras de Jobim são inequivocamente jobinianas. Do ponto de

A Arte Crônica

Depoimentos de Tom reproduzidos no *Cancioneiro* revelam influências, impressões e uma curiosidade sem fronteiras

"Não entendia muito bem aquela música horizontal de Bach. Debussy era mais vertical, como a pintura. Stravinsky diz que a música é uma arte crônica, porque ela depende do passado e se desenrola no tempo. Essas pessoas, e o Villa-Lobos, são meus mestres."

"(...) Quando eu era garoto em Ipanema, escutava as piadas e gozações a respeito do ensandecido maestro, demente mesmo, um tal de Vira-Loucos. Consta que era maluco. Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, do Choros nº 10 (...). Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil."

"Águas de Março foi aquela iluminação. Eu estava no sítio de minha mãe, que é uma pirambeira danada à beira de um regato de água esperta e, de repente, me veio aquele troço, direto: é pau, é pedra. Saí correndo, peguei um pedaço de papel pardo e um toco de lápis e fui escrevendo na maior velocidade, se não esquecia, vendo uma realidade que transcende o raciocínio comparativo. É uma forma sem adjetivos, no presente, sem subjuntivos ou gerúndios."

"Não sei se a música que faço é requintada. Creio que tive várias fases.(...) O prestígio da Bossa Nova foi tão grande que todos se lembram do Desafinado e me atribuem o início do movimento. Na verdade, 90% das minhas músicas não podem ser consideradas como manifestações da Bossa Nova. Este é um dos perigos da rotulação."

"A Bossa Nova foi tão importante, que você pega esses teclados americanos ou japoneses, todos têm escrito Bossa Nova, naquelas teclas que fazem o ritmo. O rótulo Bossa Nova é antigo. Noel Rosa tinha um samba que dizia: 'O samba, a prontidão e outras bossas são coisas nossas'. E nova era uma expressão usada em toda a propaganda, em todo marketing. Todo comercial tem a palavra nova, nova tudo. Sempre que falava em Bossa Nova nos Estados Unidos, tinha que traduzir para new wave. A gente nem se preocupava em saber o que era bossa. Pensei que a bossa fosse esse negócio que o touro tem em cima, porque ele anda para um lado e a bossa balança para o outro. A canga, a corcunda, o cupim do zebu. (...) Daí o Bossu de Notre-Dame (...). Essa palavra existe em inglês, boss, significando protuberância. Não do bass, que vem do holandês para chamar chefe, the boss. (...) Mas o pessoal da medicina diz que o crânio tem as bossas e essas convexidades correspondem a concavidades onde fica a massa cinzenta. Daí vem a expressão fulano tem bossa para pintura, tem bossa para música, tem bossa para dança. Bossa ficou sendo um jeito, a tendência, o dom, o talento, o flair. Eu chamaria em inglês a bossa nova de new flair. Porque nas enciclopédias americanas bossa é intraduzível."

Na foto, o músico nos anos 80, entre Chico e Vinicius, seus parceiros regulares: pausa na Churrascaria Carreta, em Ipanema. *Bon vivant*, poliglota e amigo dos bons hotéis, Tom esmiuçou o idioma inglês para garantir versões seguras de sua poesia direta (abaixo)

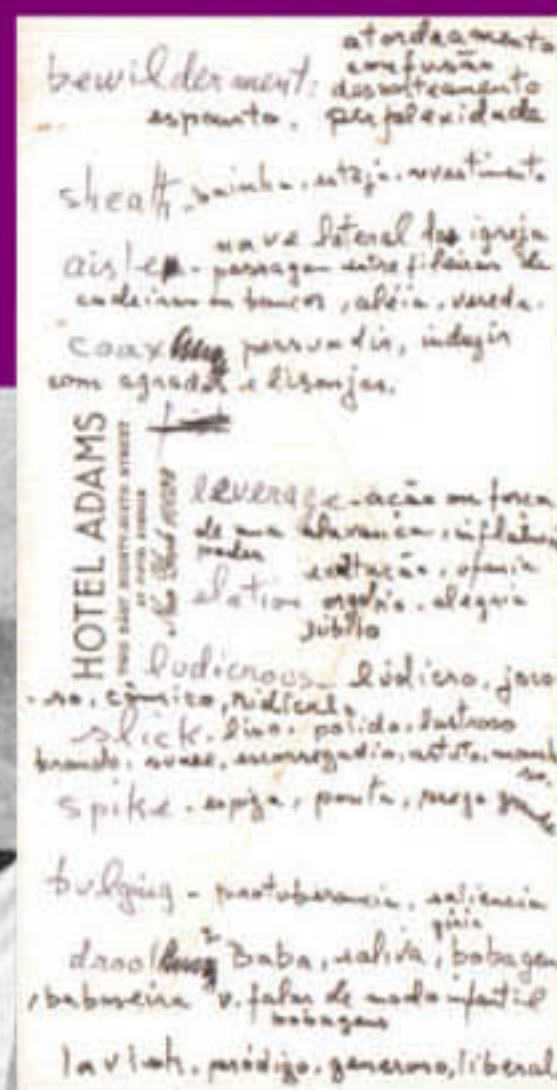



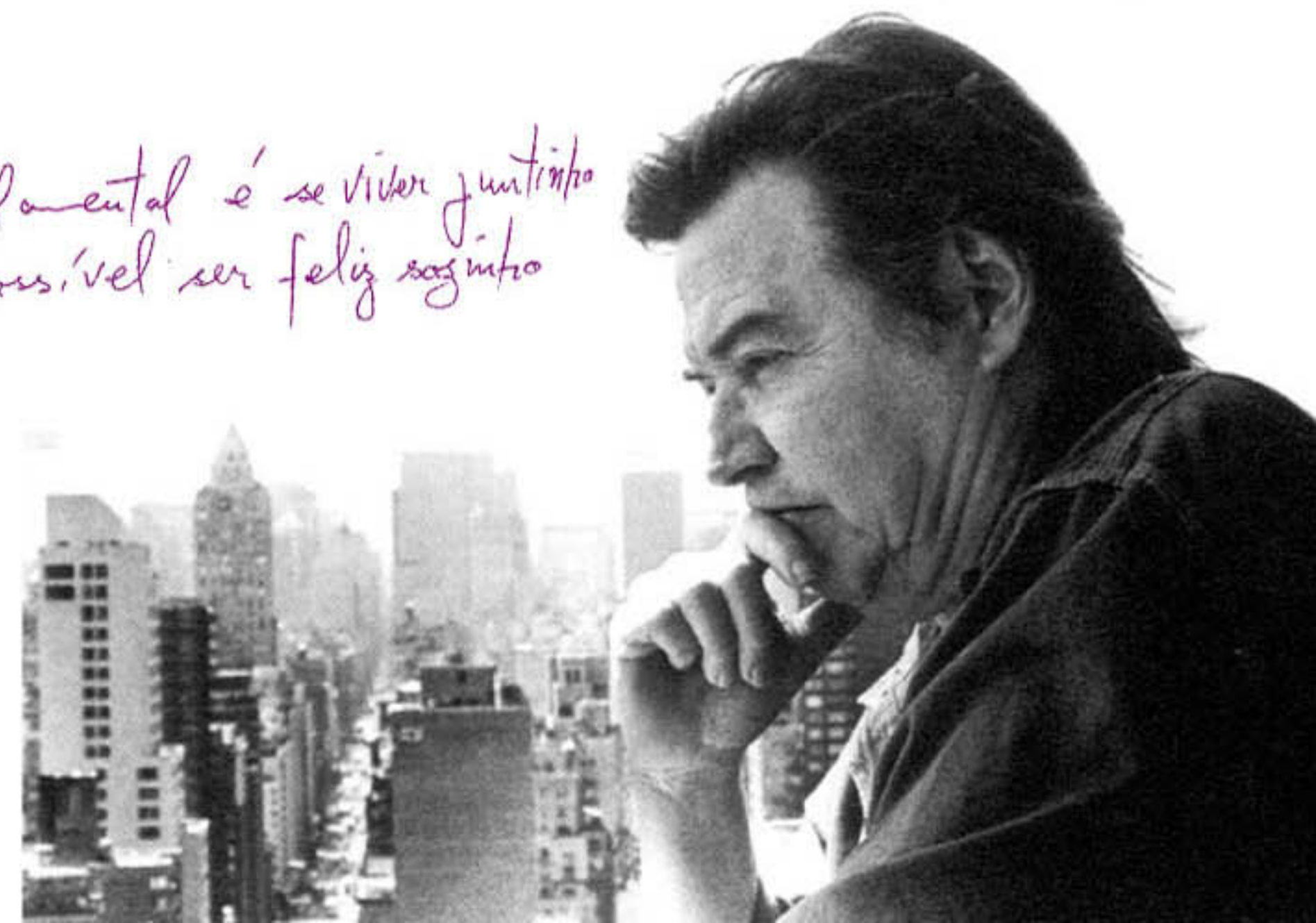
FOTO EVANDRO TEIXEIRA

"Num perdido 21 de um remoto novembro dos idos de 1962, eu, Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, embarquei, contra minha vontade, para Nova York", escreve o músico (acima), aos 36 anos. Em 8 de dezembro de 1994, o compositor morre na cidade que deu a ele fama mundial

vista técnico, seu texto musical dá margem à observação de características de gramática sonora típicas, bem como de vários procedimentos de base erudita. Como em Chopin, é freqüente, na introdução dos motivos (ou temas) melódicos, a repetição estática de uma seqüência de notas vizinhas sobre um fluxo harmônico, seguida de um movimento ascendente ou descendente em direção a uma próxima estação da mesma seqüência. Essa forma de variar os motivos em geral visa ao alcance de um ponto culminante de forma gradual – quase uma espécie de anticlímax debussiano. Verifica-se também a condução harmônica que prioriza o contraponto, e não a função harmônica, com introdução de dissonâncias e cromatismos de resolução tardia, inesperada; o cromatismo descendente na voz do baixo (como um lamento barroco); os contracantos melódicos que, em vez de secundários, servem de sustento, balizam o movimento harmônico; o uso de terças paralelas tais quais "ondas" debussianas; os deslizamentos de tonalidade que surpreendem principalmente a estabilidade das melodias planas, redundantes.

Mais do que canções ou procedimentos harmônicos, Jobim criou uma sonoridade particular, inconfundível, ainda que seja possível identificar nela as influências ("Só se pode roubar a quem se ama") que mais foram utilizadas como meios de fazer fluir a sonoridade a seu favor – os mencionados Debussy, Chopin, particularmente Villa-Lobos ("Mas que saudades de Villa-Lobos!"), sem esquecer Stravinsky, uma de suas fixações (o balé *Petruska* o faria chorar, ou "morrer de novo", no Lincoln Center, em 1975). Quando observadas as interpretações de Tom Jobim, seu modo de cantar e tocar piano, verifica-se que tudo já está lá, como um resumo sonoro: a contenção, embora quase desestabilizada por uma forte emocionalidade, funciona como um filtro que orienta a percepção da necessidade de cada som, tirando os excessos e automatismos que uma suposta emocionalidade pudesse gerar. Há ali uma disciplina artística, não no sentido burocrático, mas naquele de "fazer o que tem de ser feito".

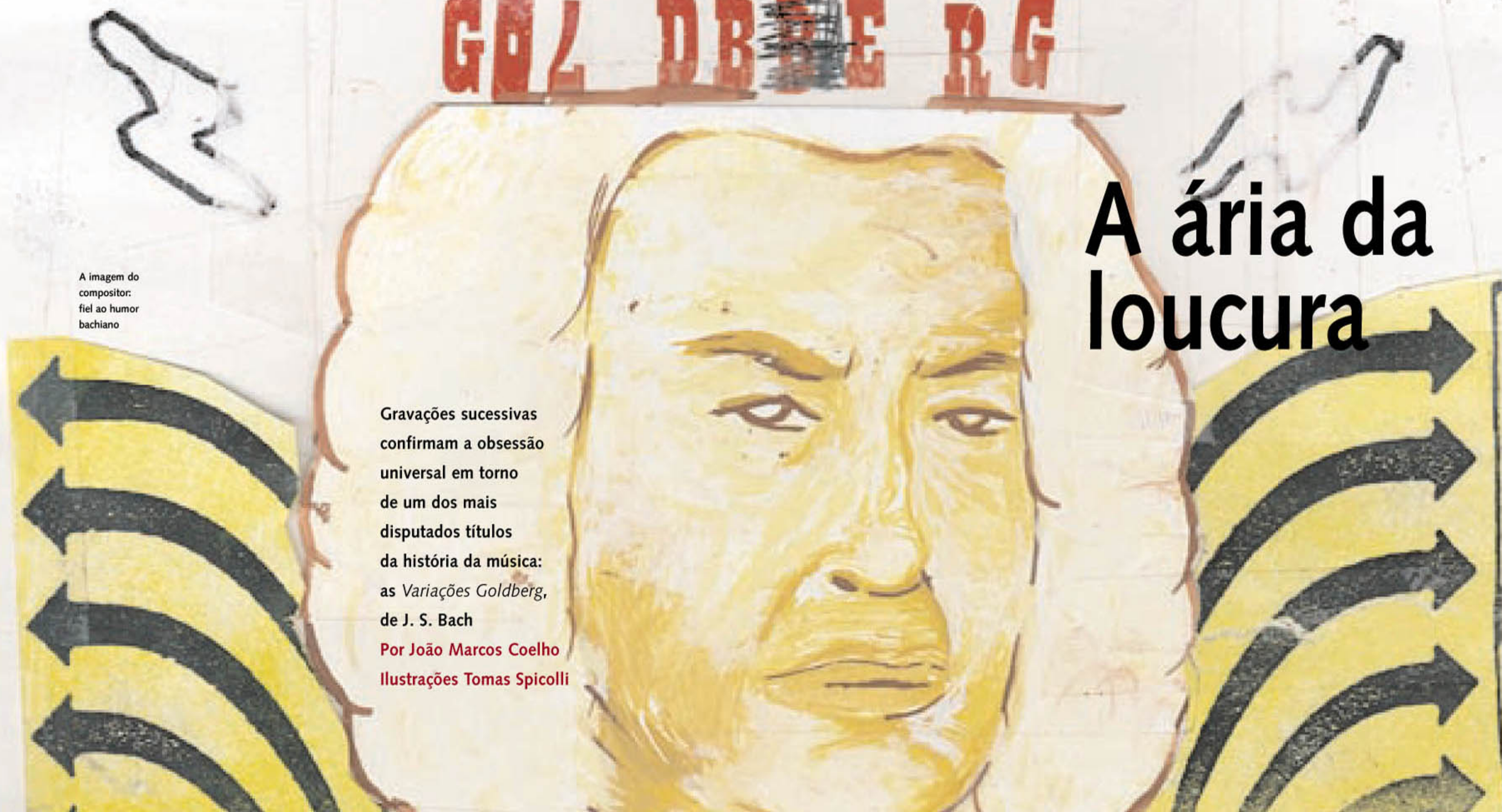
Em geral, para Jobim, a montagem da canção é ancorada mais na associação de idéias musicais do que na poética: o texto parece seguir a música, e não o contrário. Ele dizia: "A linguagem musical basta. As letras são outra coisa. À parte. A briga toda que tenho é pra chegar na palavra mais clara, a imagem transparente. Puro osso. (...) As palavras não dizem as coisas. Cuidado com elas". Mas, se há músicos cientistas, emotivos, dançarinos, poetas, não há do que se ter dúvida: Tom Jobim pertence aos poetas. Basta, para constatação, a mera menção de algumas de suas canções: *Fotografia, Matita Perê, Felicidade, Olha Maria, Modinha, Chovendo na Roseira*. São temas que, apesar das diferenças, apontam sempre para esse mesmo espaço transcendente, poético – entendida a poesia, aqui, não como liberação de sentimentos, mas como criação de uma situação ou espaço generosos, em que a percepção, não se subjugando apenas ao desejo, pode fazer fruir mais intensamente a realidade. ∎

FOTOS ABRUNHOSA/JB / ANA LONTRA JOBIM

A ária da loucura

A imagem do compositor: fiel ao humor bachiano

Gravações sucessivas confirmam a obsessão universal em torno de um dos mais disputados títulos da história da música: as *Variações Goldberg*, de J. S. Bach

Por João Marcos Coelho

Ilustrações Tomas Spicolli

Graças a Forkel, o primeiro biógrafo de Bach, a história que se segue passou à posteridade como verdadeira. O Conde Keyserlingk, embaixador da corte russa em Dresden, apaixonado por música e insone contumaz, pediu ao amigo Johann Sebastian Bach uma peça para cravo que seu músico particular, Johann Gottlieb Goldberg, pudesse tocar a fim de amenizar os tormentos de suas longas noites em claro. Assim teriam nascido as *Variações Goldberg*. Estudos modernos indicam, entretanto, que Goldberg, em 1741, data da encomenda e entrega da obra para Keyserlingk, tinha então entre 13 e 14 anos; e, é quase certo, Bach apenas aproveitou sua última composição para cravo e "vendeu-a" a bom preço (100 luíses) ao nobre embaixador russo.

Mais do que a anedota, importa investigar as causas do fascínio que as *Goldberg* vêm exercendo sobre os músicos ao longo do século 20. Somente nos últimos quatro meses, quatro gravações das *Goldberg* foram lançadas. Duas ortodoxas, pelos pianistas Murray Perahia e Angela Hewitt; e duas provocações, pelo Jacques Loussier Trio e pelo pianista Uri Caine. É preciso excluir Loussier – que nos anos 60 vendeu mais de 6 milhões de seu *Play Bach*, um piano-bar medíocre – e acrescentar uma gravação pirata do brasileiro Jean Louis Steuerman, registrada dois anos atrás em recital no Wigmore Hall, de Londres, e que tem sido "contrabandeada" pela Internet.

Falar das *Variações Goldberg* não é falar de uma obra de ocasião, mas de uma complexa ciência vazada em música da mais alta qualidade de invenção: uma série de 30 variações sobre a linha do baixo fundamental de uma ária de 32 compassos. A cada três variações, cânones sucessivos progridem do uníssono ao intervalo de nona, com outras formas ainda entremeadas, como abertura, fuga, trio-sonata, além de várias danças e até um *quodlibet* (brincadeira musical em que se sobrepunham duas ou mais melodias folclóricas). Bach, afinal, fez uma súmula da variação barroca nas *Goldberg*. E, com grande perspicácia, não utilizou como tema a solene melodia construída à maneira de uma sarabanda, mas sim um encadeamento harmônico de acordes – o que lhe concedeu a mais ampla liberdade.

Talvez seja esta liberdade exercida dentro do mais matemático dos modelos composicionais, o do contraponto estrito, que vem exercendo, nestes quase três séculos, obsessão e fascínio sobre os intérpretes e atinge o público com enorme impacto (a variação 25 já foi usada até na trilha de filmes como *Matadouro 5* e *O Homem Terminal*).

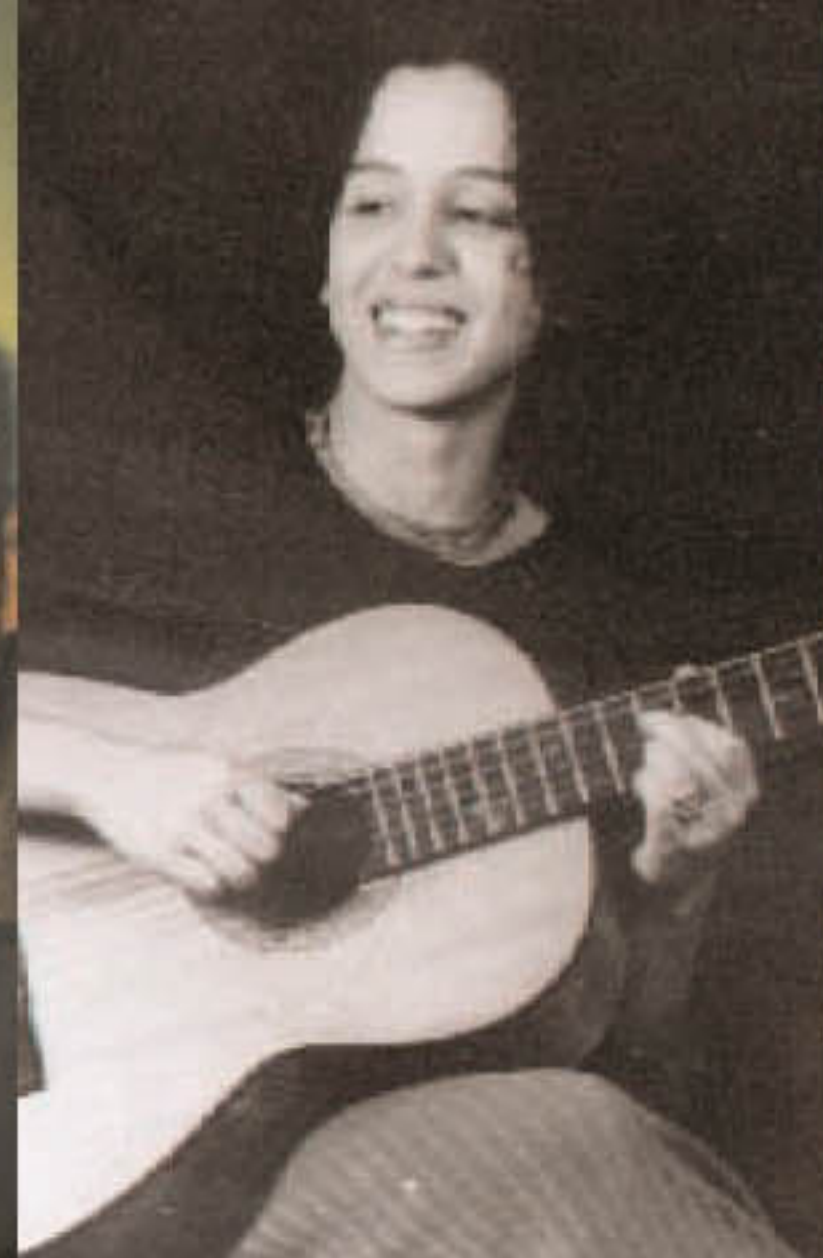
Nos idos de 1933, a notável cravista polonesa Wanda Landowska, emérita especialista em Bach, deixou escapar uma das razões do fascínio da obra: "A avidez com que o público disputa ingressos para assistir às *Goldberg* me entristece e desencoraja. Será que é amor pela música? Não, eles não a conhecem. Estão simplesmente curiosos para assistir à virtuosística batalha do intérprete com a mais difícil obras jamais composta para teclado". De fato, é preciso assistir a uma execução, porque além do som o espetáculo visual do cruzamento das mãos e da pirotecnia de dedilhado é muito bonito (artifício que Bach deve ter apreendido das sonatas de Domenico Scarlatti).

O canadense Murray Perahia, responsável por essa bela e contida leitura das *Goldberg* ao piano, também se arrisca: "Como é que tanta invenção, fantasia e imaginação nascem de uma ária tão simples de 32 compassos baseada num baixo fundamental? Parte da pergunta jamais será respondida, porque seria como definir a genialidade, ou melhor, um gênio particular, Bach". Sua gravação é um modelo de concisão e equilíbrio entre as 30 pequenas estruturas que mantêm relações de tempo e dinâmica entre si. Nisso ele está bem perto da pianista inglesa Angela Hewitt, que também faz um registro limpo e espontâneo. Mas suporia (ou exigiria) Bach tamanha precaução e cuidados? "Equilíbrio" e "sensatez" não fizeram parte do vocabulário de Glenn Gould. Na versão veloz de 1955, que o lançou instantaneamente para o prestígio mundial, ele encara cada variação como uma peça isolada; na de 1981, mais lenta, adota o princípio da proporção relativa entre as peças, encarando mais a catedral do que apenas um de seus pórticos.

Resta a leitura de Steuerman, luminosa o suficiente para se ombrear com as citadas e em alguns aspectos ultrapassá-las – formidável em disco, pela articulação precisa, concepção arquitetônica da obra e abandono de recursos fáceis; impressionante ao vivo, pelo espetáculo visual e incrível liberdade gestual, sem que o cruzamento constante de mãos resvale para o exibicionismo.

Liberdade também é a palavra-chave da gravação mais chocante das *Goldberg*, realizada pelo pianista de jazz norte-americano Uri Caine. Em dois fulgurantes CDs, Caine aproveita a ossatura harmônica da ária e a retrabalha *à la* Mozart, Rachmaninoff, como valsa, coral, devorando todos os gêneros, do techno ao rap e à bossa nova (quando participa Vinicius Cantuária), ao jazz em todas as suas variedades, do stomp e stride dos anos 20 ao bop e ao free dos 60. Caine improvisa sobre a progressão harmônica das *Goldberg* como se fosse um standard de Gershwin. Haverá quem se arrepie com tamanha irreverência. Mas Bach se arrepiaria? Afinal, ele foi capaz de incluir, em obra de tanta sapiência e complexidade, uma brincadeira como a da variação 30, o *quodlibet*, aproveitando duas canções populares da época. Eis os versos: "Faz tempo que não fico com você/ vem mais perto de mim, mais perto, mais perto". Ou ainda: "A couve e a beterraba me fizeram dar no pé/ se minha mão tivesse cozinhado carne, eu ficaria mais tempo".

Fiel ao humor bachiano, os dois CDs de Caine (70 variações em cerca de 150 minutos) se iniciam pomposamente com o pianista executando a ária-tema em um autêntico pianoforte Silbermann do século 18, e terminam com *The Eternal Variation*, com o subtítulo *2:43*, versão tão silenciosa quanto o "clássico" de John Cage, *4:33*. A propósito, foi Gottfried Silbermann (1683- 1753) quem construiu os primeiros pianofortes e fez uma provocação a Bach, desafiando-o a compor no novo e ainda suspeitíssimo instrumento, de sistema temperado. No que deu isso? Nos 48 prelúdios e fugas em todos os tons do *Cravo Bem Temperado*. Antigamente, apostava-se tudo no novo. ❗

Variações de Bach (ilustrado na pág. oposta): interpretações ortodoxas de Murray Perahia e Angela Hewitt, e de Jacques Loussier e Uri Caine, em recriações jazzísticas, integram a discografia recente das famosas variações barrocas, que inclui também um registro extra-oficial de Jean Louis Steurman

Acima, da esquerda para a direita: o grupo PexbaA (MG), a compositora Iara Rennó (SP), o anônimo Cidadão Instigado (CE) e a cantora Miriam Maria (SP): produção incontestável em meio à apuração que privilegiou músicos ilustrados

Conjunto em descompasso

Lançado em coleção de 11 discos, o ambicioso mapeamento nacional *Rumos Musicais* aponta talentos isolados, mas se perde em meio à produção sonora do país e deixa uma pergunta: onde está o tesouro? Por Marco Frenette

Com a eterna necessidade de reafirmação do celeiro musical brasileiro, foi levado a cabo mais um mapeamento da produção sonora do país, desta vez pelo Instituto Itaú Cultural. *Rumos Musicais 2000 – Tendências e Vertentes* surgiu com o declarado objetivo de "apontar os melhores trabalhos e fazer uma síntese das tendências da produção atual em cada região". O projeto dividiu o país em dez regiões, cada qual sob a observação de um curador e dois assistentes, em equipe subordinada a uma curadoria nacional – o pesquisador Hermano Vianna e os músicos Nelson Ayres e Benjamin Taubkin, este, coordenador-geral do projeto. O resultado está na coleção de 11 CDs lançada neste mês. Nela, estão os 78 músicos ou grupos selecionados de um contingente inicial de 1.712 inscritos. São 156 faixas, representando as dez regiões mapeadas, e um disco avulso com uma amostragem geral do projeto. Num país onde registro e política culturais não são termos dos mais correntes, iniciativas como essa são sempre muitíssimo bem-vindas. Entretanto, a algumas revelações preciosas garimpadas pela seleção (*veja quadro*), contrapõe-se um enorme equívoco no conjunto do projeto, particularmente no que diz respeito à musicologia urbana.

Fica evidente a lacuna aberta entre a idealização do projeto e sua execução, entre proposições e resultados. As curadorias regionais chancelaram

FOTOS NINO ANDRÉS/DIVULGAÇÃO / MÁRIO LUIZ THOMPSON/DIVULGAÇÃO / DANILO CARVALHO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

em textos e declarações a busca de "tendências locais", num discurso de clara disposição para a maior representatividade possível do que se produz no Brasil. A despeito, porém, de toda firmeza programática, a teoria se sobrepôs à realidade, impedindo, na prática, o surgimento de um trabalho de campo mais fiel. Apesar do profissionalismo inquestionável da maioria dos selecionados, as escolhas parecem mapear mais o perfil da curadoria do que, por inferências, a realidade brasileira.

De todos os CDs, o que mais demonstra ter alma e personalidade é o dedicado ao Maranhão e ao Piauí, Estados que suportaram bem a triagem a que foram submetidos. Paradoxalmente, um dos mais díspares é o que pretende "retratar" São Paulo. No primeiro caso, destaca-se a unidade temática em torno da música regional sem fazê-la soar deslocada ou postiça, qualidade ausente nos demais CDs. No caso paulista, malgrado trabalhos excelentes e a qualidade de sobra dos selecionados, a disparidade com o quadro urbano é gritante, se considerada a ausência das duas correntes mais representativas da produção musical de São Paulo: o melhor rap nacional e uma música eletrônica internacionalmente reconhecida. Os CDs com a música de Brasília, Rio de Janeiro e Recife, locais onde a cena hip-hop também é forte, tampouco fazem a menor menção ao gênero; e a música eletrônica, para não dizer que não foi contemplada, vem representada, curiosamente na região Nordeste, por duas faixas do recifense DJ Dolores. De acordo com a lógica do projeto, portanto, a cena eletrônica brasileira tem seu epicentro em Recife e o rap nem sequer aportou em terras brasileiras.

Acréscimos excessivos também são reveladores. Pela apuração do *Rumos*, deduz-se que o Brasil se elitizou, que as fortes tendências do país agora são a música instrumental e a erudita, que comparecem na mesma proporção em que faltam (além dos rappers e DJs) sambistas, roqueiros, repentistas, sertanejos, funkeiros... Impossível não ver, nessas ausências, um rasgo ideológico-cultural. A predominância do refinado sobre o popular deixa claro que algumas causas musicais não tiveram advogados no projeto, numa flagrante esquizofrenia entre teoria e prática cultural e num falseamento – involuntário, porém tendencioso – da realidade. A ausência de isenção democrática, bem como o viés antropológico seguido de certo paternalismo cultural, acabou por ditar algumas escolhas, encontrando espaço e justificavas para incluir preciosidades suspensas no tempo, como os cantos de índios de reserva, os indefectíveis tocadores de banda e alguns seguidores retardatários de Caetano Veloso. Excesso de condescendência e falta de rigor metodológico também se manifestam em misteriosas inclusões na esteira do politicamente correto (alguns CDs trazem algumas esquisitíssimas "vinhetas" que destoam terrivelmente do conjunto, dando a impressão de terem sido inclusas por complacência ou por contribuição "étnica" ou "parafolclórica" à seleção), visto não representarem tendência nenhuma.

Fica difícil endossar os números apurados pelo recenseamento do projeto *Rumos*: 60% da música que se faz no Brasil corresponde à produção instrumental e 20% à MPB de pedigree erudito, os 20% restantes cabendo a estilos regionais ou a uma ou outra curiosidade inclassificável. A suposta predominância do instrumental e do erudito, amenizada com algumas inclusões protecionistas, reflete uma leitura política e ideológica do Brasil onde não há lugar para o novo. A despeito da competência da curadoria – o ser humano é um escravo de sua educação, convicções e formação –, o que predominou foi uma interpretação idealizada da produção brasileira, num crivo conservador e excludente, que privilegiou ou músicos ilustrados ou grupos ameaçados de extinção. Ao utilizar critérios assim para fazer a exaustiva contabilização musical, o projeto *Rumos* perdeu a oportunidade de mostrar que não há rumos, mas um número infinito de possibilidades musicais. No mais, resta aquela curiosidade de saber o que contêm as 1.556 músicas que ficaram de fora. O tesouro verdadeiro pode estar enterrado no meio desse número. ❚

Acima, da esquerda para a direita, o violeiro Badia Medeiros (DF), o fagotista e compositor Fábio Mentz (RS), o conjunto Lacertae (SE), a dupla Pedro Osmar e Paulo Ró (PB) e o jongueiro Mestre Darcy e Dona Su (RJ); abaixo, o grupo Berimbrown (MG). Músicos dividem faixas e "vinhetas": diversidade obrigatória e dubiedade nos critérios

FOTOS JULIANA SAENGER/DIVULGAÇÃO / FERNANDA SHEMALE/DIVULGAÇÃO / SIDNEY/DIVULGAÇÃO / PEDRO DAVID/DIVULGAÇÃO

O Que e Quanto

Rumos Musicais 2000 – Tendências e Vertentes.
Coleção de 11 CDs. Lançamento Itaú Cultural. Preço a definir

FOTOS GUSTAVO MOURA/DIVULGAÇÃO / ACERVO PESSOAL / CRIS KNACK/DIVULGAÇÃO

Hermano Vianna (à esq.), pesquisador, dividiu a curadoria nacional com os músicos Nelson Ayres e Benjamin Taubkin, coordenador-geral do projeto: iniciativa bem-vinda e intenção manifesta de "fazer uma síntese das tendências da produção atual em cada região". O resultado, entretanto, apresenta uma flagrante esquizofrenia entre teoria e prática cultural e um involuntário falseamento da realidade

Mapa de Bolso

Abaixo, 13 itens indispensáveis da coleção

Bado (RO)
minimalismo amazônico

César Nascimento (MA)
violão de ritual popular

Dona Teté (MA)
ladainhas e tambor-de-crioula

Esdra Ferreira e Mauro Rodrigues (MG)
improvisos e macumba-jazz

Iara Rennó (SP)
sonorizações macunaímicas

Míriam Maria (SP)
reurbanizações sertanejas

Narguilé Hidromecânico (PI)
distorções e vocais folk-punk

Pandemonium (RJ)
pandeiros techno-funkeados

Pedro Osmar (PB)
viola caipira com rock industrial

PexbaA (MG)
banda pró-Einstürzende Neubauten

Renato Matos (Centro-Oeste)
berimbau e ruidismo limítrofe

Rosa Reis (MA)
reggae com marcação de forró

Sergio Chiavazzoli (RJ)
duelo de banjos emprestado

O instinto do blues

Eric Clapton abandona o recato e volta ao gênero no qual fundou o próprio mito

Imagem de infância no novo CD do guitarrista: cobra criada

Diz a lenda que, quanto mais afastado do blues, pior fica Eric Clapton. Mas que vençam as evidências: não é o que acontece neste novo CD em que o músico presta "pequenas homenagens", nas palavras do próprio, a vários gêneros musicais – baladas pop (*Don't Let Me Be Lonely Tonight*), country (*Superman Inside*), ritmos brasileiros (*Reptile*). São 14 faixas, todas revestidas de uma camada de blues e R&B enfeitiçadora. Clapton largou o intimismo e o recato de obras recentes e não teve medo de fazer soar destacadamente a guitarra para marcar o tom blueseiro do disco. A guitarra se impõe com força e vigor em duas canções primordiais do álbum, *Travelin' Light*, de J. J. Cale, e *Come Back Baby*, de Ray Charles. As escolhas fazem sentido: Cale e Charles são marcos da mistura de rock, jazz, country e blues. Mistura que pode ser simbolizada pela participação do percussionista brasileiro Paulinho da Costa, que já tocou com músicos de estilos tão diferentes quanto Miles Davis e Bonnie Raitt, B. B. King e Joe Satriani. Clapton quer essa versatilidade, persegue-a desde a juventude. Como persegue o passado – da capa ilustrada por uma foto de infância ao título, *Reptile*, termo adotado pelos habitantes de sua cidade natal inglesa, Ripley, para se referir afetuosamente aos vizinhos: "Ele é um réptil", ou seja, "um dos nossos". O mito não só está de volta: o mito voltou às próprias origens. E agradece a B. B. King a parceira no disco anterior. – ANDRÉ PEREIRA • ***Reptile*, Eric Clapton (Reprise/Warner)**

Humano e demasiado musical

Um disco supostamente pop que tem como epígrafe um contundente discurso pró-experimental de um dos mais inquietos compositores eruditos do século 20 (Charles Ives) já de início diz muito a respeito da sonoridade por vir. A banda se apresenta como Live Human, conta com um virtuose do scratch, o DJ Quest, dois instrumentistas

de porte do mundo do jazz, o baterista Albert Mathias e o baixista Andrew Kushin, e uma farta bagagem de cultura musical. É o mais inteligente encontro de que se tem notícia entre improvisação, hip-hop e vanguarda de concerto. – REGINA PORTO • ***Elefish Jellyphant*, Live Human (Matador)**

Austeridade e reflexão

As árias alemãs de Händel são peças breves, destinadas a recitais para pequenas audiências com acompanhamento de câmara. Baseadas em poesia espiritual, ou em idílios sobre a natureza, são música meditativa que prenuncia o espírito dos *Lieder* românticos. A soprano Dorothea Röschmann, acompanhada pela Akademie für Alte Mu-

sik de Berlim, aqui restitui à luz essas peças elaboradas que, com seus textos austeros e melodias serenas, traduzem a quintessência do Barroco protestante. No mesmo disco, dois quartetos de Telemann. – LSK • ***Haendel – Deutsche Arien*, Dorothea Röschmann (Harmonia Mundi)**

O coletivo é ele

O terceiro disco de Carlinhos Brown soa pouco percussivo para o chefe da timbalada. Mas é sua produção mais tribal. E consegue fazer soar, por partes e no conjunto, o país que ele desde sempre ambicionou traduzir – o Brasil. É música fiel de uma tribo nacional e pseudocosmopolita, com toques de regionalismo e folclore, de urbanismo

paulista e bossa carioca, mais os ritmos da África e os melismas do Oriente Médio. *Crendice* é o sucesso de público e *Senhora*, sua face a dois. Arnaldo Antunes e Marisa Monte não figuram, mas já são seus alter egos. – RP • ***Bahia do Mundo – Mito e Verdade*, Carlinhos Brown (EMI)**

Chorinho em concerto

O repertório deste quinteto de sopros é dedicado a uma música culta brasileira que preserva a espontaneidade e a inocência. Mário Tavares reproduz o bucolismo das cidades interioranas; Ronaldo Miranda retoma um tema usado por Villa-Lobos em variações com o espírito da improvisação; Raphael Baptista destila o folclore em

Instantâneos; Radamés Gnattali reinterpreta o choro com jogos instrumentais surpreendentes. Obras inspiradas de Edino Krieger e Villa-Lobos fecham este disco feito com competência e bom humor. – LSK • ***Quinteto em Forma de Choros*, Quinteto Villa-Lobos (Kuarup)**

FOTOS DIVULGAÇÃO

Na tonalidade básica

Com sua terceira sinfonia, na flexível tonalidade de dó maior e em quatro movimentos, o compositor minimalista Philip Glass retoma os cânones da tradição. A obra reserva papel de solista a cada um dos 19 instrumentistas de uma orquestra de cordas, explora as diferentes texturas timbrísticas e economiza nos temas e melodias, que se

repetem com simplicidade espartana. A Orquestra de Câmara de Stuttgart, para a qual a peça foi criada, é regida por Dennis Russell Davies, neste CD que traz também dois interlúdios e *The Light*, de 1987. – LSK • ***Philip Glass – Symphony nº 3*, Dennis Russell Davies (Nonesuch)**

As marcas da estrada

O disco de estréia do experiente Nando Chagas (23 anos de estrada) chega com a marca definitiva dos produtos da maturidade. Músico dos bastidores e da cena noturna do Rio de Janeiro, o guitarrista monta seu primeiro repertório com nove faixas autorais, uma base de primeira (Ciro Cruz no baixo e André Tandeta na bateria) e vários

convidados honrosos, como o trompetista Márcio Montarroyos, o flautista David Ganc, o violinista Léo Ortiz. No CD, jazz explícito da matriz – via Berklee College of Music –, o invejável swing black carioca e um pé nos anos 70. – RP • ***Arpoador*, Nando Chagas (Pardal Records)**

Invertendo a rota

De um lado, Taj Mahal, guitarrista do Harlem, uma lenda do blues e do violão acústico, ex-parceiro de Ry Cooder; de outro, Toumani Diabate, um mestre da korá, instrumento de corda típico do Mali que ele já dividiu com expoentes do novo flamenco espanhol. O encontro desses dois trovadores é testemunhado participativamente por

vários músicos da costa ocidental africana, região de forte musicalidade e melancolia griot, que marcam presença tocando o nogoni, o balafô, o kamalengoni. Disco de força ancestral, como só se dá em momentos de resgate. – RP • ***Kulanjan*, Taj Mahal & Toumani Diabate (Hannibal)**

Voz de gueixa

Híbrida desde o nome e inventada há uma década e meia, Pizzicato Five, a banda japonesa de maior fama mundial, está com dois discos novos. A precursora do estilo Shibuya (japoneses ocidentalizados) repete a fórmula delicada da vocalista Maki Nomiya, que canta em língua nativa e em inglês, com boas-vindas em insuspeitado portu-

guês. Projeto gráfico primoroso para uma escuta leve e suave como um *pizzicato*, nomenclatura erudita dada à técnica de tirar som de um instrumento de cordas com os dedos em lugar do arco. – RP • ***The Fifth Release from Matador* e *The Sound of Music*, Pizzicato Five (Matador)**

O século que passou

Música de Alfred Schnittke reflete uma era

A vida musical do século 20 se caracterizou por grande preocupação e interesse pelo passado. Em nenhum outro período deu-se tanta atenção aos mestres dos séculos 17 a 19 – e em nenhum outro tempo a música criada pelos contemporâneos foi tão negligenciada pelo grande público. Uma vanguarda que se distanciou dos ouvintes e uma cultura histórica cada vez mais cultivada são as duas vertentes divergentes que o compositor Alfred Schnittke (1934-1998) tratou de sintetizar numa obra de popularidade crescente, que reflete a fragilidade da cultura do fim de um século de perplexidades. Soviético e perseguido pelo regime cultural stalinista, que o considerava "formalista", Schnittke amargou longos anos sob o disfarce de autor de música incidental menor. Pelo que contém de solidez estética, de valores perenes centrados em formas contemporâneas, sua música é uma das mais originais criações do século que passou. Este novo CD, registrado no Festival de Townsville, Austrália, traz o quinteto com piano de 1972, uma das obras fundamentais da carreira do compositor, no qual a influência de Shostakovitch é tão evidente quanto a de Schubert. Entre os intérpretes estão a viúva do compositor, a pianista Irina Schnittke, e o violoncelista Alexander Ivashkin, um de seus amigos mais próximos. No mesmo álbum, o seu *Trio de Cordas* e a primeira gravação mundial da *Fuga para violino-solo*, de 1953. – LUIZ S. KRAUZ • ***Schnittke – Piano Quintet/String Trio*, AFCM Ensemble (Naxos)**

O mais famoso artista da Glasnost: poliestilismo

Um clássico surpreendente

***Armida* revela refinamento de Haydn como compositor operístico e ganha primeiro registro moderno com instrumentos históricos.** Por Lauro Machado Coelho

Cecilia Bartoli na voz da sarracena Armida: feitiço a favor da feiticeira. A meio-soprano (abaixo) contracena com o tenor Christoph Prégardian (ao centro), em versão autorizada do maestro e musicólogo Nikolaus Harnoncourt (à dir.): contraste com gravação anterior, dirigida por Antal Doráti. Acima, a capa do CD

A feiticeira sarracena criada por Torquato Tasso em *Jerusalém Libertada* inflamou a imaginação de compositores e libretistas. A história de Armida, que enfeitiça e prende em seu jardim mágico o cavaleiro cristão Rinaldo, inspirou óperas a Lully e Gluck, a Händel, Jommelli, Salieri, Cherubini, mais tarde a Rossini e Dvorák. *Armida* foi a última das 11 óperas compostas por Haydn para o luxuoso teatro que o príncipe Nikolaus von Esterházy mantinha em sua propriedade da Hungria. Estreada em 26 de fevereiro de 1784, foi um de seus maiores sucessos, reprisada 54 vezes. De modo geral, lançamentos de óperas de Haydn já têm importância em si sós, pois esse é um dos aspectos mais interessantes e menos conhecidos da obra do grande sinfonista e autor de música de câmara. Este, pertencente à série *Das Alte Werk* (A Obra Antiga), do selo Teldec, reveste-se de interesse especial, pois à frente do Concentus Musicus Wien está Nikolaus Harnoncourt, autoridade nesse tipo de repertório. E no papel-título, a meio-soprano Cecilia Bartoli, cuja afinidade com o melodrama haydniano foi demonstrada na excelente gravação de *Orfeo ed Euridice ossia l'Anima del Filosofo*, que fez em 1996 com Christopher Hogwood. A seu lado, como Rinaldo, está o tenor Christoph Prégardien, outro nome associado à interpretação da música clássico-barroca. Com seu elenco em que predominam vozes agudas, *Armida* ainda não se desligou de todo do universo virtuosístico do *bel canto* barroco, e não lhe faltam páginas que exigem dos cantores muita habilidade técnica: a tradicional *aria di guerra* de Rinaldo, "*Vado a pugnar contento*", de tom marcial; ou a explosão de fúria da feiticeira, "*Odio, furor, dispetto*", um dos momentos mais eletrizantes da participação de Bartoli no álbum. Também a Ubaldo, o companheiro de Rinaldo – aqui interpretado por Scott Weir –, incumbem páginas de rico canto ornamentado, como "*Prence Amato, in questo amplesso*". Mas percebe-se em Haydn a preocupação do compositor clássico com a continuidade dramática, para que a ópera não seja apenas uma seqüência de árias de concerto. Nos segundo e terceiro atos, há números que se encadeiam diretamente, sem recitativos de ligação, o que garante a amplos segmentos do espetáculo uma fluidez narrativa maior. É o caso principalmente da longa cena de confrontação entre Rinaldo e a feiticeira, no terceiro ato, em que o cavaleiro parece libertar-se do sortilégio. O final, virando as costas ao *lieto fino* (o final feliz) obrigatório da ópera barroca, mostra o afeto de Armida transformando-se em ressentimento e desejo de vingança. E é irônico o tom marcial da música ao som da qual, no fim, os personagens refletem sobre a estranheza de seu destino: "*Oh! sorte iniqua avara*". Essa ambigüidade já antecipa o Pré-romantismo. O Haydn da *Armida* é o que, em breve, escreverá *A Criação* e *As Estações*. Na forma ricamente evocativa como descreve os fenômenos naturais, nas cenas que se passam na floresta, já existe a promessa dos recursos que, nesses grandes oratórios, ele empregará para retratar a natureza. O tratamento dado por Harnoncourt às sonoridades, aos andamentos, ao equilíbrio entre vozes e instrumentos é de primeira ordem. O uso de instrumentos de época, o rigor nas opções musicológicas e a excelência do elenco fazem desta *Armida* uma alternativa muito estimulante para a boa versão do maestro Antal Doráti (Philips, 1979), que tinha na feiticeira de Jessye Norman o seu grande atrativo.

FOTOS RICHARD HAUGHTON/DIVULGAÇÃO

As canções de Carreras

Coletânea traz repertório lírico e popular gravado pelo tenor espanhol

A gravadora Teldec reúne, na coletânea *Simply Carreras*, gravações do tenor espanhol José Carreras feitas nos anos 90 e dedicadas em grande parte às canções. É um tributo ao solista, grande ator e dono de uma técnica vocal perfeita. O cantor fez sua estréia musical aos 11 anos no teatro Liceo de Barcelona – cidade onde nasceu, em 1946 – como narrador em *Master Peter's Puppet Show*, de Manuel de Falla (papel musicalmente difícil e freqüentemente confiado a meios-sopranos), e aos 22 estreou profissionalmente na mesma casa de ópera. Seu timbre doce e fraseado puro fizeram dele um dos tenores líricos mais populares de sua geração. *Simply Carreras* soma três discos. *With a Song in My Heart – A Tribute to Mario Lanza* (1993) traz as árias operísticas e as canções em inglês, espanhol e italiano que se tornaram famosas na voz de Lanza (1921-1959) em musicais hollywoodianos da década de 50. Acompanhado pela London Studio Orchestra e pelo coro Ambrosian Singers, sob direção de Marcello Viotti, Carreras canta temas populares como *Torna a Surriento* e *Granada* e a ária *E Lucevan le Stelle*, do personagem Cavaradossi da ópera *Tosca*, de Puccini. Na edição *Serenata*, disco gravado ao vivo em Viena em 1994, o cantor percorre um século de canções, desde *Le Soir*, de Charles Gounod, escrita por volta de 1840, até *Intima*, de Tata Nacho, criada cem anos depois. Acompanhado do pianista Lorenzo Bajav, Carreras interpreta também títulos de Mas-cagni, Massenet, Bizet, Zandonai, Leoncavallo, Tosti e Gastaldon. Finalmente, no disco *José Carreras Sings Tosti – La Mia Canzo-ne*, dedicado ao compositor italiano Francesco Paolo Tosti (1846-1916), o tenor divide o palco com a soprano Barbara Frittoli, em registro ao vivo de 1996, também em Viena. No repertório, além das mais famosas canções de Tosti (entre elas, *Ideale*, interpretada pela soprano), algumas raridades, como os duetos *Pour un Baiser*, *L'Amor Passò*, *Venetian Song* e *La Mia Canzone*. Os cantores são acompanhados pela pianista Lorenzo Bajav e pelo Ensemble Wien. – ADRIANA BRAGA

Simply Carreras, coleção em três CDs: tributo a Lanza, a Tosti e a melodias que atravessaram um século

A arte viva do madrigal

Conjunto vocal registra 40 anos da produção erudita de vanguarda

A voz, o mais perfeito e acessível dos instrumentos, foi o veículo escolhido pela vanguarda santista dos anos 60 como laboratório ideal de suas criações. *Música Nova para Vozes*, álbum duplo recém-lançado do Madrigal Ars Viva, sintetiza esse que foi um dos mais férteis e instigantes momentos da música contemporânea brasileira. Criado em 1961, apenas um ano antes da criação do Festival Música Nova de Santos, o madrigal foi idealizado pelos compositores Gilberto Mendes (1922) e Willy Corrêa de Oliveira (1938), pela educadora Adriana de Oliveira Ribeiro e pelo maestro Klaus-Dieter Wolff (1926-1974). Nestes 40 anos – os últimos 26 deles regidos por Roberto Martins –, o madrigal vem mantendo um surpreendente nível de qualidade e um engajamento inédito com a música de invenção. Das 30 faixas, quase metade registra a evolução criativa do mais inquieto dos compositores brasileiros vivos, Gilberto Mendes. Seu itinerário está exposto com clareza, em obras que traçam seu perfil: o humor de *Beba Coca-Cola*, texto de Décio Pignatari, sobre o anagrama "cloaca", e da auto-irônica *Asthmatour*, inspirada nas próprias crises de asma; os namoros com o minimalismo em *Lenda do Caboclo – A Outra*, que cita Villa-Lobos; o interesse pela música popular dos anos 30-40, patente em *Inspiração*, que relembra Orlando Silva, e *Salada de Frutas*, sobre marchinhas de Carnaval; e, claro, seu comprometimento político em obras como *O Anjo Esquerdo da História*. De sua fase concretista dos anos 60-70, obras como *Vai e Vem* (poema de José Lino Grünewald) e *nascemorre* (Haroldo de Campos). Complementam o álbum sete músicas de Gil Nuno Vaz e outras sete de Roberto Martins, de evidente parentesco com o luminoso universo musical de Gilberto Mendes. É pouco escolher apenas três peças de Almeida Prado, duas delas retiradas de sua *Missa da Paz*, dedicada ao madrigal. O álbum (R$ 20) está disponível pelo telefax 0++/13/3273-4655 ou pelo e-mail

Gilberto Mendes (abaixo) e o grupo Ars Viva em CD (acima): laboratório

FOTO ARAQUÉM ALCÂNTARA/AE

Além das estrelas

Trilhas do cinema nacional comprovam autonomia com três lançamentos em disco

Canções da MPB e o instrumental de Sa Grama e David Tygel: suporte à tela e discografia por si (acima)

Exemplos de uma boa categoria de música incidental que ultrapassa os limites da cena e se firma como obra autônoma vêm nestes três títulos extraídos do cinema e lançados em conjunto pelo catálogo Natasha Records: as trilhas dos filmes *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, e *Quase Nada*, de Sérgio Rezende, e a coletânea *As Músicas dos Filmes de Carlos Diegues*. A primeira, composta e interpretada pelo grupo Sa Grama, tem por bases formas tradicionais da música popular nordestina. É obra instrumental rústica e refinada, no limiar entre o erudito e o popular, de uma geração pós-Armorial. Com músicos exímios, o grupo é liderado por Sérgio Campelo e integrado por professores do Conservatório Pernambucano. Em contraste, a música abstrata de *Quase Nada*, filme de Sérgio Rezende, é uma resposta de David Tygel à armadilha de uma previsível trilha "rural", temática já explícita na citação, na trama, de *Olhos Profundos*, moda de viola de Renato Teixeira. O compositor envolve os personagens em ambiente de intimismo por meio de uma música gerada com sons harmônicos tirados de copos de cristal e em contraponto a um instrumental de cítara, sopros, percussão e cordas (Morelenbaum, ao cello). Trilhas associadas à cinematografia de Cacá Diegues – aliás, diretor do projeto *Veja Esta Canção* – provêm de outra afirmação estética: a da busca da "alma das imagens" mediante a música. Parcerias do diretor com notáveis da MPB ao longo de anos resultaram em canções-marco dentro e fora do cinema, como *Xica da Silva*, de Ben Jor, e *Joana Francesa*, de Chico Buarque, para citar apenas duas. Além desses, a coletânea traz Cazuza, Nara Leão e Milton Nascimento, entre outros, e uma surpresa na faixa-bônus: a versão de *Melodia Sentimental*, da *Floresta do Amazonas*, de Villa-Lobos, partitura original para soprano e orquestra, na voz do diretor, acompanhado de Sacha Amback ao piano, e que será tema de seu próximo filme. – JULIO DE PAULA

OS TIMBRES DA ITÁLIA RENASCENTISTA

Grupo de música antiga se aventura em repertório seiscentista e descobre a música instrumental da Lombardia inspirada na lírica vocal de Monteverdi

Por Lauro Machado Coelho

Percorrendo toda a Lombardia, norte da Itália, de Cremona a Veneza, passando por Mântua, Parma e Faenza, o grupo milanês dedicado à interpretação histórica Il Giardino Armonico se propõe, em *Viaggio Musicale* (Teldec), a fazer um panorama das grandes cortes renascentistas italianas mediante a música de época composta para festividades aristocráticas. À exceção de Claudio Monteverdi, cuja brevíssima e célebre sinfonia da ópera *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* dá início ao percurso, é provável que os outros compositores não sejam nomes familiares do grande público. E, no entanto, há entre eles figuras de primeiro plano no período seiscentista, aqui representado por um programa que cobre os anos de 1607 a 1645. Conforme observa Giovanni Antonini, líder do grupo, é o espírito do inaugurador da ópera e de toda uma "aventura lírica" — Monteverdi — que motiva o repertório, como um ponto de confluência. São, de fato, peças que refletem um desejo incontido de imitar os modelos vocais e o inventário de gestos do nascente teatro operístico burguês, sonoridade essa que os 14 integrantes do conjunto conseguem produzir à perfeição.

Tarquinio Merula, mestre de capela ora em Bérgamo ora em Cremona, ficou famoso por seus livros de *Capricci*, sonatas e *Canzoni Strumentali*. Monteverdi o admirava muito; prova disso é que, em sua virtuosística *Ciaccona*, pode-se reconhecer o tema do madrigal *Torna Zeffiro*, que o compositor da *Favola d'Orfeo* lhe tomou emprestado. Autor de *Giove di Elide Fulminato*, balé cortesão apresentado em Parma, em 1677, o padre Marco Uccellini era importante sobretudo como autor de música instrumental: é ele um dos responsáveis pelo desenvolvimento da técnica violinística italiana que viria a se desenvolver no século seguinte pela grande escola de Corelli e Vivaldi. Os irresistíveis rodopios melódicos da *Aria sopra "La Bergamasca"* o mostram em um de seus mais exuberantes momentos de invenção melódica.

Quanto ao mantuano Salomone Rossi, ele era filho de Asaria dei Rossi, filósofo humanista. A condição de membro da comunidade judaica o impedia de ter um emprego na corte. Mas, protegido pelo príncipe Vincenzo Gonzaga e com sua orquestra privada, foi um dos primeiros a desenvolver a técnica da variação instrumental, com base em temas populares judeus. Peças como a *Sinfonia a 3*, ou as *Gagliarde "Zambalina"* e *"Norsina"*, incluídas neste disco, explicam a admiração de Monteverdi, que o convidou a escrever a quatro mãos a música incidental para a peça *La Maddalena*, de Guarini.

Chama a atenção o fato de não figurarem, no repertório, supostos compositores "menores", mas criadores de primeira grandeza cujos nomes acabaram esquecidos. Basta conferir as ousadias harmônicas de Dario Castello em suas *Sonate IV e X*. Esse veneziano, provável aluno de Monteverdi, foi um dos mais respeitados violinistas da Sereníssima República, a ponto de o mestre o ter convidado a encarregar-se da música instrumental na catedral de San Marco, de que era ele o mestre de capela.

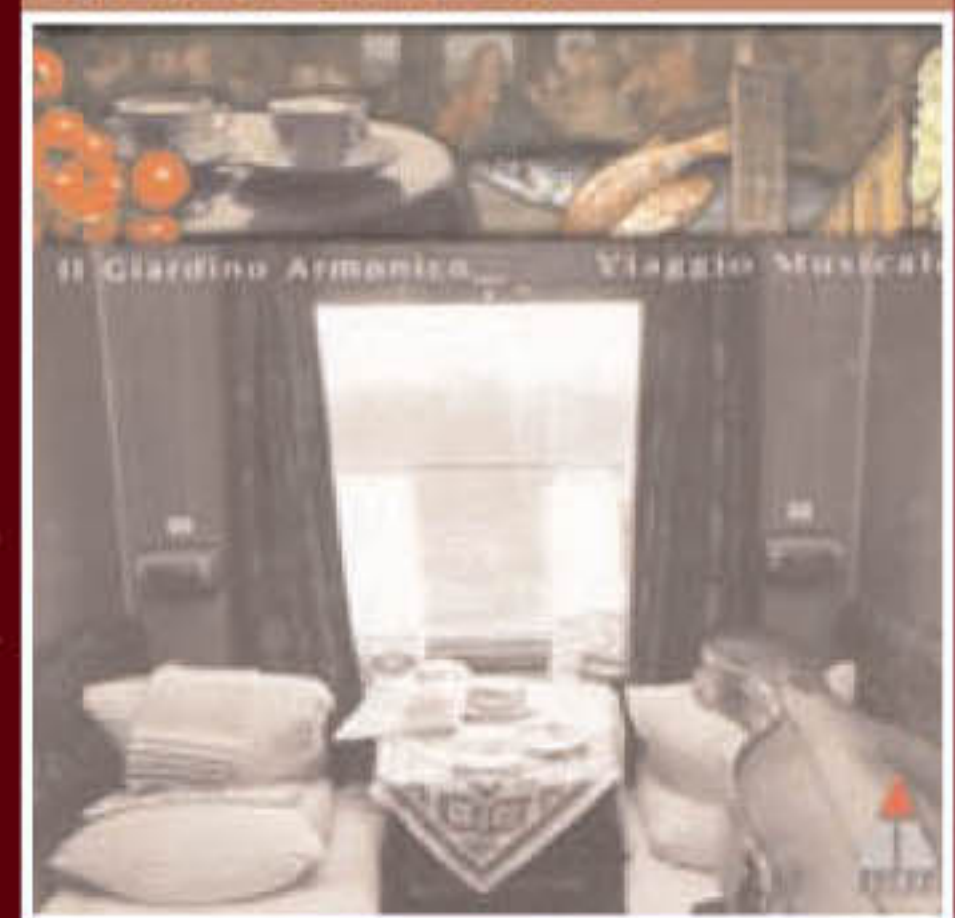
Viaggio Musicale traz o frescor da sonoridade dos instrumentos renascentistas — o arciliuto, a dulciana, os cornetti, o ceterone —, e o comportamento do grupo beira o preciosismo da investigação musicológica, com obediência à afinação de época (um pouco mais aguda) e leitura das 22 partituras legitimadas por fontes primárias, ou seja, pelo acesso direto a originais, em alguns casos manuscritos, datados da primeira metade do século 17. O álbum, luxuosamente produzido, só teria a ganhar com um texto mais substancioso sobre a época e seus autores.

Integrantes do conjunto milanês Il Giardino Armonico (acima) recuperam autores do século 17 no disco *Viaggio Musicale* (no alto): ciência musicológica e sensibilidade sonora

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	ARTISTA	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	O QUE OUVIR
ERUDITO	A soprano **Aprile Millo** (*foto*) e o baixo Gleb Nikolsky fazem uma "Gala Verdi" no Rio de Janeiro, acompanhados de coro, orquestra e balé do Teatro Municipal, sob regência de Silvio Barbato.	A apresentação será constituída de aberturas, coros, árias e balés de quatro óperas de Verdi: *Nabucco, La Forza del Destino, Don Carlo* e *I Vespri Siciliani*.	Teatro Municipal – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, Rio de Janeiro, RJ. Ingressos de R$ 15 a R$ 45.	Dia 16, às 20h30; dia 18, às 17h.	Conhecida do público brasileiro, a nova-iorquina Aprile Millo, 42, continua sendo um nome de destaque no registro de soprano *spinto*, graças à intensidade e entrega que caracterizam suas interpretações.	Em "*Pace, pace mio Dio*", ária do quarto ato de *La Forza del Destino* – isolada em um convento, após ter perdido o pai e julgando estar seu amante também morto, a personagem Leonora reza para recuperar a paz de espírito que perdeu desde o início da ópera.	O papel verdiano mais celebrado da carreira de Aprile Millo é, sem dúvida, Aida, que ela já cantou no Brasil e gravou no Metropolitan de Nova York ao lado de Plácido Domingo e sob a regência de James Levine. Selo Deutsche Grammophon.
	A soprano francesa Véronique Gens é a atração do elenco que canta Bach com Coral e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a batuta de John Neschling e ao lado de Mônica Groop (contralto), **Markus Schaefer** (tenor; *foto*) e Nathan Berg (baixo).	Embora o Ano Bach tenha sido celebrado em 2000, a Osesp preferiu deixar para 2001 a execução da grandiosa *Missa em si menor* BWV 232, com cerca de duas horas de duração, composta por quatro peças independentes escritas por Johann Sebastian Bach ao longo de duas décadas.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP.	Dia 8, às 21h; dia 10, às 16h30.	Embora a *Missa em si menor* tenha sido executada no ano passado em São Paulo por um especialista do quilate de Helmut Rilling, será interessante ver o que podem fazer o Coral e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo diante de uma obra tão monumental.	Na voz cristalina de Véronique Gens, especialista na interpretação do repertório barroco com instrumentos de época, que já trabalhou com grandes nomes da escola de música antiga, como William Christie, Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Jean-Claude Malgoire e Mark Minkowski.	Tendo participado de mais de 50 gravações, Véronique Gens é atualmente artista exclusiva do selo Virgin. Em sua discografia, destaque para as árias de Mozart com a Orchestra of the Age of the Enlightenment, regida por Ivor Bolton.
	O regente finlandês **Paavo Berglund** (*foto*) rege a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo em dois programas diversos, tendo como solistas convidadas Elisabeth Batiashvili (violino) e Ana Valéria Poles (contrabaixo).	1) Beethoven – *Concerto para violino em ré maior, op. 61*; Schubert – *Sinfonia nº 9 em dó maior "Grande"*; 2) Koussevitzky – *Concerto para contrabaixo em fá sustenido menor, op. 3*; 3) Shostakovitch – *Sinfonia nº 8 em dó menor, op. 65*.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP.	1) Dia 15, às 21h; dia 17, às 16h30; 2) dia 22, às 21h; dia 24, às 16h30.	Especialista em Sibelius – autor que, infelizmente, não rege no Brasil –, o maestro finlandês Paavo Berglund tem uma carreira de destaque não apenas na Escandinávia, como também no resto da Europa, já tendo regido, como convidado, até mesmo a Filarmônica de Berlim.	Na dramaticidade e engenhosidade da *Sinfonia nº 8*, de Shostakovitch, estreada em Moscou, em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial – para o musicólogo Ivan Sollertinski, amigo do compositor, a obra representava o ponto culminante de sua criação.	À frente da Bournemouth Symphony Orchestra e da Filarmônica de Helsinque, Paavo Berglund registrou uma celebradíssima integral das sinfonias de Sibelius. Selo EMI.
	O oboísta **Alex Klein** (*foto*) toca com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por Gerard Schwarz.	Brahms – *Variações sobre um Tema de Haydn, op. 56*; Mozart – *Concerto em dó maior* KV 314; Debussy – *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*; Scriabin – *Sinfonia nº 4, op. 54, "O Poema do Êxtase"*.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP.	Dia 29, às 21h; dia 31, às 16h30.	É a chance de ouvir ao vivo um dos músicos brasileiros com maior sucesso no exterior – o gaúcho Alex Klein ocupa hoje o cargo de primeiro oboísta de uma das mais destacadas orquestras do planeta, a Sinfônica de Chicago.	No caráter iconoclasta da *Sinfonia nº 4, op. 54, "O Poema do Êxtase"*, composta entre 1905 e 1908 por Scriabin, que nela desenvolveu uma linguagem musical independente, livre de convenções formais.	Alex Klein participa de *Brazilian Rhapsody*, o disco de música brasileira gravado pelo pianista Daniel Barenboim. Selo Teldec.
	O duo formado pelo violinista **Cláudio Cruz** (*foto*) e o pianista Nahim Marun abre o projeto *Virando os Séculos*, no Sesc Ipiranga.	Henrique Oswald – *Sonata em mi maior, op. 36*; Beethoven – *Sonata em lá maior, op. 47, "Kreutzer"*.	Sesc Ipiranga – r. Bom Pastor, 822, tel. 0++/11/3340-2000, São Paulo, SP.	Dia 23, às 21h. Entrada franca.	O Sesc Ipiranga investe num projeto interessante, focando a música das três últimas viradas de século – do 18 para o 19, do 19 para o 20, e do 20 para o 21.	Na intensidade e dramaticidade do primeiro movimento da *Sonata "Kreutzer"* – o *adagio sostenuto* da abertura, em lá maior, leva a um *presto* em lá menor, cuja agitação e bravura inspiraram Tolstói a criar uma de suas mais conhecidas novelas, que leva o nome da obra de Beethoven.	Cláudio Cruz e Nahim Marun acabam de lançar na Europa seu primeiro CD, com sonatas para violino e piano de Henrique Oswald, Villa-Lobos, Edino Krieger e Ronaldo Miranda. Selo Dynamic.
	A Camerata Amadeus, o Trio Brasileiro e o Ensemble-Rio Karlsruhe, da pianista **Fany Solter** (*foto*), são as atrações do projeto *Obras Raras*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília.	1) Ronaldo Miranda – *Noneto*; Gounod – *Petite Symphonie*, entre outras; 2) Ravel – *Trio em lá menor*; Fauré – *Quarteto op. 15*; 3) Villa-Lobos – *Fantasia Concertante para piano, clarinete e fagote*; Milhaud – *Sonata para flauta, oboé, clarinete e piano*.	Centro Cultural Banco do Brasil – Setor Clubes Esportivos Sul, Trecho 2, Lote 22, tel. 0++/61/310-7087, Brasília, DF.	Dias 13, 20 e 27.	Reunindo importantes grupos de câmara nacionais, como o Trio Brasileiro, formado em 1975, o projeto *Obras Raras* oferece a chance de ouvir peças pouco executadas de diversos períodos – do romântico europeu ao contemporâneo brasileiro.	No piano da baiana Fany Solter, 60 – integrante do Ensemble Rio-Karlsruhe, ela ocupa, desde 1984, o importante cargo de reitora da Universidade de Música de Karlsruhe (Alemanha).	O Trio Brasileiro participa de *Trajetória*, CD inteiramente formado de obras do compositor carioca Ronaldo Miranda. Selo Rio Arte Digital.
POPULAR	A cantora e pianista norte-americana **Shirley Horn** (*foto*) abre, no Bourbon Street, a segunda edição do Diner's Club Jazz Nights.	Indefinido até o fechamento desta edição.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, tel. 0++/11/5561-1643, São Paulo, SP.	Dias 27 e 28.	Shirley Horn abre uma série de shows que vai trazer ao Brasil estrelas de primeira grandeza do cenário mundial do jazz, como Joshua Redman, John Pizzarelli e Chucho Valdez.	Na versatilidade de Shirley Horn – nascida em Washington, em 1934, ela é celebrada tanto como cantora de baladas quanto por seu talento no piano, instrumento que começou a estudar aos 4 anos de idade.	*You're My Thrill*, que chegou ao mercado internacional em fevereiro, é o mais recente lançamento fonográfico de Shirley Horn. Selo Verve.
	O **Biohazart** (*foto*) faz show no DirecTV Music Hall, em São Paulo.	Indefinido até o fechamento desta edição.	DirecTV Music Hall – av. dos Jamaris, 213, tel. 0++/11/5643-2500, São Paulo, SP.	Dia 7.	Formada em 1988, no Brooklyn, em Nova York, Biohazard foi uma banda pioneira na mescla de elementos de hip-hop e hardcore, criando assim uma nova forma de música de protesto.	Na faixa-título de seu quarto CD de estúdio, *New World* – descrita pela crítica como um "sonho febril" que narra a vida cotidiana no decadente subúrbio da cidade.	*New World Disorder* é o mais recente lançamento do Biohazard. Selo Universal.
	O Credicard Hall abriga uma apresentação da banda **Bad Religion** (*foto*).	Indefinido até o fechamento desta edição.	Credicard Hall – av. das Nações Unidas, 17.955, tel. 0++/11/5643-2500, em São Paulo, SP.	Dia 14.	Bad Religion é a mais longeva das bandas do punk hardcore californiano. Velha conhecida do público brasileiro, foi criada em Los Angeles, nos anos 80, destacando-se pelas pitadas de psicodelismo, heavy metal e hard rock presentes em sua sonoridade.	No caráter complexo e decididamente agressivo das letras, presente desde o primeiro álbum da banda, que tem o sugestivo título de *Recipe for Hate*, e data de 1982.	O mais recente disco do Bad Religion chama-se *New America*. Selo WEA.
	O Instrumental Sesc Brasil recebe, em março, **Duofel** (*foto*), John La Barbera, Pedro Brofman e Nelson Ayres Trio.	Duofel – *Procissão, Do Outro Lado do Oceano, Norwegian Wood* e *Fax para Uakti*, entre outras; La Barbera – *Across the River, Água de Coco, Madrugada, String Ecstasy*; Brofman – *Guatacal City, Asa, Donna Lee*; Nelson Ayres – *Veranico de Maio, Cedo de Manhã, Caminho de Casa, New One*.	Sesc Paulista – av. Paulista, 119, tel. 0++/11/3179-3400, São Paulo, SP. Entrada franca.	Dias 5, 12, 19 e 26, às 18h30.	Um dos grandes destaques do mês é o Duofel, formado há 22 anos pelos violonistas Luiz Bueno e Fernando Melo, que está lançado seu sexto CD, *Duofel 20*.	No retorno de Nelson Ayres ao piano – nos últimos anos, Ayres tem aparecido mais como arranjador, regente e compositor. É sempre agradável voltar a ouvi-lo como instrumentista.	*Duofel 20*, disco dos violonistas Luiz Bueno e Fernando Melo, está saindo pelo selo Trama.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE MARKUS SHAEFER: S. BAYAT/DIVULGAÇÃO / CLÁUDIO CRUZ: HELOISA BORTZ/DIVULGAÇÃO / DUOFEL: GAL OPPIDO

Um esboço do futuro

Depois de quase 20 anos longe dos palcos, Consuelo de Castro volta com *Only You* e tenta despertar a dramaturgia nacional da anestesia imposta pela ditadura. Por Sérgio de Carvalho

O texto da peça que estréia neste mês: ponto de partida para "ocupar os espaços e agitar"

Consuelo de Castro, uma das mais importantes dramaturgas da chamada geração de 70 do teatro brasileiro, está de volta depois de quase 20 anos longe da cena. A partir do próximo dia 8, o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, apresenta Only You, peça com direção de José Renato e com Celso Frateschi e Rose Abdallah no elenco. Mais que uma boa notícia em meio a um calendário tomado por superproduções com pretensões demais e idéias de menos, a estréia esboça um movimento mais amplo, com a volta de criadores que, depois de um período de vitalidade nas artes cênicas do país, interromperam sua trajetória: Leilah Assumpção acaba de terminar Intimidade Obscena, Alcides Nogueira fez Pólvora e Poesia, Renata Pallottini prepara o seu Os Fusilis da Senhora Carrara. Junto com as estréias, o grupo, que reúne também Fauzi Arap, Maria Adelaide Amaral, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, vai organizar a Feira de Dramaturgia Nacional — debates, leituras e palestras marca-

Abaixo, na seqüência, Consuelo de Castro e cena de *Only You*, peça dirigida por José Renato, com Celso Frateschi e Rose Abdallah: muito tempo depois do silêncio imposto pelo AI-5, a história da jovem que se inspira na resistência à ditadura para fazer suas escolhas afetivas e se apaixona por um escritor em crise. À dir., Mauro de Almeida e Miriam Mehler em montagem de *O Grande Amor de Nossas Vidas*, da autora, 1978

dos para acontecer antes ou depois das apresentações em vários teatros de São Paulo. "Queremos ocupar os espaços e agitar", diz Consuelo. Outro projeto que deve ser lançado em breve pela autora é o Curta-Metragem de Teatro. Com cenários minimalistas, levados dentro de uma mochila, e duração de no máximo 20 minutos, as peças, escritas por eles especialmente para o programa, serão independentes, mas terão personagens comuns. Encenados em bares e saguões de prédios da cidade, os textos curtos servirão, segundo ela, para provar que é possível fazer bom teatro com poucos recursos.

"Depois de um ano envolvida com a produção de Only You, estou convencida disso. E agora, com a feira de debates e esse projeto alternativo, espero envolver todos os meus amigos", diz Consuelo. "Todos nós largamos e tornamos a escrever por motivos diferentes e, ao mesmo tempo, pelo mesmo motivo", diz. A lógica – um pouco hermética à primeira vista – se explica pelo período em particular, quando a maioria dos dramaturgos teve seu amadurecimento profissional interrompido pela ditadura militar. O impacto foi grande: "Num dia a gente estava dançando twist e, no outro, fugindo dos cavalos da polícia no prédio da Filosofia da USP, tidos como suspeitos de traição à pátria". Com o acirramento da censura e da perseguição nos anos 70, o refluxo foi inevitável. "Era tão doloroso viver neste país que as pessoas só queriam esquecer a realidade. Nossos textos tornaram-se obra para poucos. Só um tipo de teatro era viável e fazia sucesso. Instalou-se uma certa atmosfera de anestesia."

Consuelo de Castro associa seu retorno à postura de uma juventude que agora, uma ou duas gerações depois do silêncio imposto, quer estudar o passado. "Nós nunca abandonamos a nossa visão contestadora do mundo, mas, hoje, com esses jovens dispostos a entender a história do país, temos um incentivo para escrever e fazer teatro, o que nunca foi um caminho dos mais fáceis", diz ela, que, durante o período em que ficou afastada da dramaturgia, escrevia artigos sobre política para jornais e participava de atividades em organizações defensoras dos direitos humanos.

Segundo Consuelo, a nova peça trata exatamente da superação dessa letargia imposta pelo regime e do surgimento de um "espírito de reflexão". Em contraste com À Flor da Pele – peça que a projetou em 1969 como dramaturga e que já foi encenada 74 vezes –, Only You marca o contraponto entre as duas épocas. Diferentemente da primeira, em que a estudante anarquista Verônica se suicida, desta vez a jovem Júlia, nascida muito tempo depois do AI-5, tem um destino feliz. A autora registrou sua visão do cenário atual do país no encontro da garota – que se inspira na resistência e no heroísmo do enfrentamento da ditadura para fazer suas escolhas afetivas – com o escritor em crise e ainda com medo de pensar sobre a década de 60, quando perdeu sua mulher. "Somos um povo que está começando a redespertar de uma longa fase yuppie. Sinto que agora há um público diferente, que está disposto a estabelecer aquela relação que nós tínhamos com o teatro antes da ditadura", diz ela. – **Gisele Kato**

FOTOS LUIS TRIPOLI/DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO

A seguir, **Sérgio de Carvalho** analisa as perdas do teatro brasileiro nesse período e as perspectivas de uma estética que supere o mero entretenimento de luxo.

Um crítico de total confiança, como Anatol Rosenfeld, registrou, em 1969, o notável surgimento de um grupo de jovens talentos em dramaturgia. Não se tratava de acontecimento casual o fato de todos os mencionados – Leilah Assunção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, José Vicente e Antônio Bivar – terem despontado com peças de características formais semelhantes: dois personagens em cena, duelo entre um ponto de vista conservador e outro libertário, linguagem coloquial, caráter confessional das falas. O realismo psicológico à maneira de Albee, que influenciava o grupo, é uma tendência com significativa história na dramaturgia brasileira. Foi uma das linhas fortes dos cursos de dramaturgia da Escola de Arte Dramática (1948), aparecendo, por exemplo, na obra de Jorge Andrade (que conheceu pessoalmente Arthur Miller) e permaneceu como referência central no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena (1955), montado sob a orientação de Augusto Boal, cuja formação eram os estudos de *playwriting* com John Gassner, na Universidade de Colúmbia. Depoimentos confirmam, ainda, que Odu-

Consuelo de Castro em foto de 1970 (abaixo), um ano depois do sucesso com *À Flor da Pele*. Ao lado, cartaz da primeira das 74 montagens que a peça já teve, com Perry Salles e Miriam Mehler no elenco (embaixo) e direção de Flávio Rangel

FOTOS DIVULGAÇÃO / RODRIGO WHITAKER SALLES/ARQUIVO MULTIMEIOS

valdo Vianna Filho tinha em Tennessee Williams um de seus modelos.

A diferença é que o projeto estético do Teatro de Arena não era feito de um único padrão. A procura de uma dramaturgia nacional e popular, orientação advinda do ideário do Partido Comunista que marcaria todo o período, de 1956 até 1968, teve a virtude de querer discutir, em meio às contradições de um populismo que pretendeu salvar o país unindo a burguesia progressista às demandas populares, um problema novo no teatro brasileiro – o da representação das classes sociais oprimidas. Por imposição do assunto popular, a dramaturgia passava, assim, a ter de se confrontar com a exigência de peças com espaço-tempo mais amplo, parâmetro adotado pelas formas teatrais épicas, fragmentadas, descontínuas, anti-heróicas. Muito do esforço conceitual nacionalista do Teatro de Arena foi tentar conciliar os modelos, tal como se lê nas seguintes palavras de Boal em 1959: "Qualquer conteúdo épico pode ser transcrito dramaticamente".

Pode-se dizer que, até 1964, experiências teatrais em ambas as frentes foram feitas. E talvez as mais radicais delas, no campo do épico, sejam as que desembocaram no CPC (Centro Popular de Cultura), criado em diálogo direto com a prática do Arena. Foram, ao certo, o golpe de Estado e o imediato incêndio do prédio da UNE – que pôs fim aos ensaios da peça *Os Azeredos mais os Benevides*, de Vianninha – que fizeram a balança da pesquisa estética pender para o lado menos inovador e mais utópico. Tais eventos refrearam a radicalidade épica ao mesmo tempo em que dramatizaram o conjunto da produção teatral, no sentido de que heroicizaram não só as formas cênicas, mas também a resistência à ditadura. O protagonismo da vanguarda contestatória seria permitido às artes até 1968.

Quando o destino de silêncio, imposto aos militantes de esquerda e a movimentos populares em 1964, também recaiu, com o AI-5, sobre a classe artística, já estava em curso, no mundo do teatro, uma sensação de dificuldade, não só política, mas também estética. A obra da geração talentosa de 1969, saudada por Anatol Rosenfeld, refletia essa angústia. Punha em prática um gênero – o drama – que costuma dar foco à vontade livre individual, mas que não permite ver além dos impasses da subjetividade, o que facilita o retrato do sentimento de uma intelectualidade que vê a água chegar ao pescoço, mas não tem compreensão social mais ampla do contexto.

Nesse sentido, eram peças menos surpreendentes do que as de outro autor do período, que também lhes serviu de modelo. Plínio Marcos, que despontou em 1967, escrevia segundo o mesmo modelo formal, com os mesmos poucos personagens, só que não circunscrito ao realismo metafórico, mas ao naturalismo. A opção de estilo, que pode parecer menos complexa, era, dentro dos limites, pouco esclarecedora da forma fechada, uma vantagem, por tensionar forma individualizadora (e portanto dignificadora) e condição animalizada, aumentando a aversão da cena pela situação de brutal desumanidade que não permite aos personagens ir além do grito "não somos gente".

Ao lado, cenas de um teatro marcado pela angústia provocada pelos interditos políticos e estéticos da ditadura, quase sempre expressa nas falas coloquiais e confessionais de dois personagens. Acima, da esquerda para a direita, Luiz Serra e Nery Victor em montagem de 1970 de *O Assalto*, e Rubens Corrêa em *Hoje É Dia de Rock* (1971), dois textos de José Vicente de Paula. Abaixo, à esquerda, Maria Della Costa e Thelma Reston em *Abre a Janela e Deixa Entrar o Ar Puro e o Sol da Manhã* (1968), de Antônio Bivar, e, à direita, Irene Ravache em *Roda Cor da Roda*, de Leilah Assunção, encenada já em 1976 no Teatro Itália, com direção de Renato Borghi

FOTOS ICONOGRAPHIA

FOTOS ACERVO IVAN ALBUQUERQUE / RUTH AMORIM TOLEDO/ARQUIVO MULTIMEIOS

O fato incontestável é que, de 1969 para frente, a dramaturgia brasileira nunca mais esboçou nenhum projeto estético coletivo. Nos anos seguintes, a repressão política violenta minou qualquer possibilidade de invenção artística conseqüente. O Grupo Opinião se dissolve em 1970, o Arena em 1971, o Oficina em 1973. O grosso da atividade passa a se concentrar nas mãos de empresários, e os únicos espaços livres não comerciais eram os inofensivos: os trabalhos coletivistas com tendências irracionalistas, comunitárias, ritualísticas, erotizantes, afásicas, influenciados pelos movimentos estrangeiros da contracultura, que tinham como referência, entre outras, o Living Theatre.

A tendência à "desrealização" e ao abstracionismo celebrativo já vinha desde 1966. Cresceu tanto depois porque, de certa forma, servia aos interesses da repressão política, ao canalizar as energias contestatórias para a crítica ao conservadorismo, numa espécie de antimoralismo despolitizador, a que o descrédito da palavra (sinônimo de coerção ao corpo) e a "falência" do conceito de "representação" vinham bem a calhar.

As tentativas dramatúrgicas dos anos 70 se dão, assim, sob o signo de uma separação decretada. O palco se distancia da palavra, e a palavra, do palco. Nas peças de reflexão política não censurada, o metaforismo se impunha como norma, ao preço da incompreensão e da auto-referencialidade. As mais significativas da década são textos que precisaram esperar a distensão de Geisel, depois de 1975, para ser encenados, como, por exemplo, *O Último Carro*, de João das Neves.

O estrago estava feito. O aprendizado nas técnicas de realismo-naturalismo passou a ser utilizado na televisão, que arrebanhou quase todos os bons escritores do teatro brasileiro. Aquilo que parecia uma simples alternativa de sobrevivência econômica, de "baixo nível e altas rendas", se tornou uma ilusão de realização profissional. A televisão surge como "a nova esposa", como o "presente do século", esperança de diálogo com as massas para tantos que aprenderam a cultivar a má fé existencialista nas potencialidades de o veículo lhes permitir um trabalho não alienado.

Os dramaturgos profissionais estavam desgarrados dos interesses mercantis dos empresários e dos procedimen-

Anos de Urgência e Ruptura

A dramaturgia nacional da década de 70 tirou a força de suas peças da espontaneidade, da imperfeição e da paixão. Por Jefferson Del Rios

Consuelo de Castro é personagem de um ano memorável do teatro brasileiro. Em 1969, ela e mais dois jovens, inspirados na audácia de linguagem e no "à vontade" artístico de Plínio Marcos, deram a conhecer, sobretudo em São Paulo, suas peças espontâneas, imperfeitas, apaixonadas e, por isso mesmo, fortes. Até aquele ano, a dramaturgia fazia pensar na maestria formal e na imagem culta ou politizada que dramaturgos como Jorge Andrade e Oduvaldo Vianna Filho transmitiam. Os novos autores, sem muita técnica, ocuparam os palcos paulistas com *À Flor da Pele* (Consuelo de Castro), *Fala Baixo senão Eu Grito* (Leilah Assunção) e *Os Convalescentes* (José Vicente de Paula). Não era um fenômeno passageiro. Essa dramaturgia – iniciada um pouco antes com *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, e *O Assalto*, obra-prima de José Vicente – ganhou prêmios e teve longas temporadas.

Embora bastante engajada na política dos anos 60 e 70, Consuelo caracteriza-se pela diversidade de temas desde sua verdadeira estréia, *Invasão dos Bárbaros*, proibida e só bem mais tarde apresentada com o título *Prova de Fogo*. É o seu canto à luta estudantil contra a ditadura. Em *À Flor da Pele* e *Louco Circo do Desejo*, há o choque amoroso com diferenças de mentalidade; em *Caminho de Volta*, o conflito ideológico na sua própria profissão (publicidade); em *O Grande Amor de Nossas Vidas*, a miséria moral na classe média; em *Aviso Prévio*, a fragilidade dos relacionamentos humanos.

Nos anos seguintes à estréia de *À Flor da Pele*, a chamada geração 70 aumentou. Carreiras fugazes, como a de Isabel Câmara, que parou em *As Moças*, e Flávio Márcio (morreu jovem), de *Réveillon* e *Tiro ao Alvo*. Mas houve também a confirmação de Consuelo, Leilah com *Jorginho, o Machão* e *Roda Cor de Roda*; Bivar com *O Cão Siamês*, *Abre a Janela e Deixa Entrar o Ar Puro e o Sol da Manhã* e *A Passagem da Rainha*; José Vicente, um fenômeno de público com *Hoje É Dia de Rock* (ele tinha ainda *Santidade*, censurada). E a aparição de *Seu Tipo Inesquecível*, de Eloy de Araújo; *A Vinda do Messias*, *Chuva de Verão*, *Bye-Bye Pororoca*, de Timochenco Wehbi; e *O Cordão Umbilical*, *Besame Mucho*, *Fábrica de Chocolate* e *Salto Alto*, de Mário Prata.

Eram espetáculos alinhados com montagens da envergadura de *Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal; *O Balcão*, de Jean Genet; criações do argentino Victor Garcia; o musical *Hair*; *Na Selva das Cidades* (a plenitude do Teatro Oficina); *Hamlet*, com Walmor Chagas e direção de Flávio Rangel; *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Arrabal, com Rubens Corrêa, ou *Peer Gynt*, de Ibsen (em que Antunes Filho demarcou, em 1971, seu caminho de pesquisador-inventor teatral).

Os dramaturgos de 70 têm em comum a Universidade de São Paulo, sobretudo a faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Maria Antônia, rua das passeatas e dos conflitos com "comandos" de direita. Da Faculdade de Sociologia vieram Consuelo e Timochenco; da Economia, Prata; da Filosofia, José Vicente; da Pedagogia, Leilah; Bivar estudou no Conservatório Nacional de Teatro, no Rio. Do ponto de vista ideológico, expressam o protesto existencial de quem está à margem de qualquer processo produtivo ou afetivo. Gente solitária em meio a conflitos agravados pelo isolamento da metrópole (a maioria dos autores é de cidades do interior de São Paulo e de Minas).

Pode parecer pesada, mas não é. É uma dramaturgia de moços (menos de 25 anos) com gosto pelo humor anárquico e insultos formidáveis à vida correta e reprimida. É um teatro de "urgência e ruptura", como Consuelo de Castro define sua obra, e que, de certa forma, define seus companheiros.

Acima, da esquerda para a direita, Norma Benguell, Paulo Bianco e Emílio di Biasi em *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, encenada no Teatro Paulistano, em 1968: antecipando o universo artístico dos jovens que ocupariam a cena teatral nos anos 70

FOTO ICONOGRAPHIA

tos de ensaio dos grupos de criação coletiva que, a bem da verdade, promoviam avanços cênicos. Na grande referência teatral da década, o *Macunaíma* de Antunes Filho, vê-se uma síntese bem-sucedida das conquistas formais recentes: ensaiado de maneira coletivizadora, por meio de oficinas, sendo a adaptação dramatúrgica feita pelos próprios atores, sob orientação de Jacques Thiérot, o esquema literário tinha tal abertura narrativa que permitia a intervenção autoral do encenador para narrar a saga de um herói picaresco, nacional e popular, numa montagem alegorizante e ambígua o suficiente para revelar, como pedia a nova semiologia, muitas vozes, desde sátira política até mitos arcaicos.

Se pusermos em suspensão cada uma das qualidades dessa obra, veremos também indícios do surgimento de aspectos regressivos que dariam o rosto do teatro brasileiro nas décadas seguintes: indícios do absolutismo do encenador-autor conectado com a moda européia da encenação plástica; culto à pesquisa de linguagem; esteticismo onipresente que distinguiria o joio mercadológico do trigo artístico; e gosto temático pelos abismos míticos do inconsciente arquetípico.

Palavras como "política" e "realismo", a partir de então, causam arrepios nas jovens gentes de teatro, o que também parece estar de acordo com a vitória liberal-conservadora ocorrida na economia mundial depois das administrações de Tatcher e Reagan, que não só ajudou a formar uma aberração como Collor, em sua ânsia de pular das carroças brasileiras para máquinas modernas, mas também fabricou seus correlatos na ideologia modernizante-internacionalizante, comum a tantos jovens diretores afeitos à mistificação globalizante, ao tecnicismo vaidoso, ao desprezo pela interlocução. Não é casual que muitos dos encenadores de vanguarda dos anos 80 estejam hoje mais bem empregados em colunas na Internet, em megaexposições governamentais, em novelas da Globo. Os velhos dramaturgos, que pouco se renovaram, de vez em quando desciam das alturas televisivas e procuravam reavaliações expiatórias de sua própria trajetória, oscilando entre o naturalismo da palavra e o expressionismo do esquema, duas moedas fortes na nossa dramaturgia.

O que o teatro brasileiro praticou até meados dos anos 90 seria ainda mais fragmentador. A difusão do espírito do besteirol, o empobrecimento da crítica, a alienação arcaizante ou futurista, o descomprometimento com qualquer projeto temático por parte dos atores famosos, a mercantilização dos sistemas públicos de estímulo à produção e a construção de megamodernos teatros para entretenimento de altíssimo luxo são aspectos, no todo, compreensíveis se pensarmos no desmonte das funções sociais do Estado e na violenta entrada das grandes corporações transnacionais na economia brasileira, ocorridos na mesma época.

É possível arriscar que, apesar de tudo, tempos melhores estão chegando. As exceções a este quadro incluem dramaturgos que realizaram transmissão pedagógica, trabalhos de resistência nas periferias, e grupos teatrais que demonstram ter consciência formal mais rigorosa do que seus predecessores. Tornou-se evidente que a pesquisa dramatúrgica precisa avançar tanto quanto a cênica. E um processo de repolitização parece estar em curso, entre os poucos que recuperam a vontade da representação crítica da realidade brasileira. Com todos os riscos, é um projeto como esse que os recolocará em perspectiva histórica. A tarefa da dramaturgia brasileira contemporânea é voltar a refletir a nossa história. ■

Onde e Quando

Only You. Estréia 8 de março. Teatro Ruth Escobar (rua dos Ingleses, 209, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/289-2358). De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 20, R$ 25 e R$ 30. Até junho Patrocínio: Petrobras

Abaixo, Marília Pêra como a Mariazinha de *Fala Baixo senão Eu Grito* (1969), de Leilah Assunção, com Paulo Villaça, em montagem com direção e cenografia de Clóvis Bueno

FOTO ARQUIVO FUNARTE

No trânsito cotidiano

Em *Arq-Móvel*, a coreógrafa Andrea Jabor explora o espaço cênico do carro para mostrar as intimidades que se vêem nas ruas das metrópoles

Por Ana Francisca Ponzio

Para a coreógrafa carioca Andrea Jabor, basta observar o que ocorre no interior dos automóveis parados no trânsito das metrópoles para descobrir situações inusitadas, que beiram o surreal e desvendam intimidades cotidianas – gente que chora, canta como se estivesse no chuveiro ou faz os últimos cuidados com a higiene pessoal. Inspirada em tais cenas, ela criou seu novo espetáculo, *Arq-Móvel*, que estará em cartaz neste mês no Festival de Teatro de Curitiba. Além disso, Andrea encontrou no carro a chance de explorar novas referências espaciais: em vez do palco, seu elenco de bailarinos e atores atua em uma Parati 83, que ela herdou do avô.

"O carro é um compartimento fechado, cuja arquitetura exige movimentos específicos. Apesar de sua forte carga teatral, *Arq-Móvel* se estrutura na capacidade coreográfica dos intérpretes que, fora do espaço cênico habitual, procuram estimular a percepção visual do público", diz. Ela espera que os espectadores possam observar a si mesmos, por meio dos personagens, que criam situações também fora do automóvel, usando-o quase como um parceiro. "O carro é um lugar onde passamos muito tempo. É quase uma casa, que nos protege e identifica, permitindo que nosso imaginário se manifeste", diz Andrea. Também inspirada nas idéias do arquiteto austríaco Hundertwasser sobre a importância das janelas, ela usa esse ângulo de visão para as metáforas de seu automóvel-palco. "A janela expõe um mundo de anônimos, que observam e são observados."

Antes de lançar-se como coreógrafa em 1997, quando criou o espetáculo *De Areia e Mar* em parceria com o artista plástico Richard Seabra, Andrea era uma flautista que havia se aprimorado na Royal School of Music de Londres. Ao descobrir que preferia a dança, procurou estudar especialidades diversas, como afro, butô, capoeira e balé. "Foi com Luiz Mendonça, que no fim dos anos 80 dirigia em Brasília o grupo EnDança, que ganhei impulso", diz.

De 1992 a 1994, Andrea viveu na Europa, onde estudou no Laban Centre for Movement and Dance de Londres e na School for New Dance Development, de Amsterdã.

De volta ao Brasil, começou a construir seu repertório coreográfico com base em associações com outras expressões, como as artes plásticas. Em vez de um grupo, lançou um projeto – o *Arquitetura do Movimento* – que integra artistas convidados, de diferentes áreas, a cada novo espetáculo. "Tendo a dança e o movimento como elementos centrais da linguagem cênica, procuro impulsionar colaborações e intercâmbios."

Ao lado, Andrea Jabor dança sobre o automóvel-palco: parceiro de bailarinos e vitrine de um mundo de anônimos

Arq-Móvel, de Andrea Jabor. Festival de Teatro de Curitiba. Praça Santos Andrade, Centro. Dias 29, 30 e 31, horários a confirmar. Grátis

FOTO ROGÉRIO REIS/TYBA

Polêmicas de uma cidade aberta

Festival de Teatro de Curitiba bate recorde de atrações neste ano, reunindo estréias de autores consagrados e grupos independentes. Por Gisele Kato

A 10ª edição do Festival de Teatro de Curitiba, que se dá entre os dias 22 de março e 1º de abril, contará com mais de uma centena de espetáculos, apresentados em vários espaços culturais da cidade. Além do número recorde de atrações, a mostra deste ano se destaca pela quantidade de estréias, quase todas nacionais. Na curadoria de Lúcia Camargo, Alberto Guzik, Danilo Santos de Miranda e Macksen Luiz, as montagens que propõem novas linguagens e soluções cênicas têm prioridade. "Acho que esse deve ser o principal objetivo de qualquer festival – acender discussões, alimentar polêmicas", diz Lúcia Camargo.

A grade de apresentações inclui uma mostra oficial e uma paralela, *Fringe*, que há três anos abre espaço a grupos, em sua maioria, independentes e experimentais. Neste ano, essa espécie de festival dentro do festival alcançou 300 montagens inscritas. No ano passado, participou do *Fringe*, por exemplo, *A Vida É Feita de Som e Fúria*, produção paranaense dirigida por Felipe Hirsch. A peça, que depois recebeu quatro indicações para o Prêmio Shell, fez temporada em vários Estados e se prepara para ir à Argentina. Agora, Hirsch volta ao festival na programação oficial com uma nova estréia, *A Memória da Água*. A peça tem texto de Shelagh Stephenson e conta a história de três irmãs que se reencontram no enterro da mãe e passam a relembrar episódios da infância. No elenco estão Andrea Beltrão, Eliane Giardini e Guilherme Weber.

Outra estréia aguardada é *Um Porto para Elizabeth Bishop*, monólogo de Marta Góes – protagonizado por Regina Braga e dirigido por José Possi Neto – sobre os 15 anos em que a poetisa norte-americana (1911-1979) morou no Brasil. *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos, leva ao festival as atrizes Esther Góes e Magali Biff, dirigidas por Sérgio Ferrara. Destacam-se também os mineiros do Grupo Galpão, que apresentam *Um Trem Chamado Desejo*, espetáculo de Luis Alberto de Abreu dirigido por Chico Pelúcio que retrata o difícil dia-a-dia de uma companhia teatral nos anos 20. Já o diretor Marco Antonio Rodrigues apresenta *Copenhagen*, de Michael Frayn, que trata do misterioso encontro, em 1941, dos cientistas Niels Bohr e Werner Heisenberg, pioneiros da teoria quântica nos anos que precederam a construção da bomba atômica.

A mostra ainda aproveita a infra-estrutura de Curitiba para levar o teatro a regiões que não possuem endereços apropriados para espetáculos: "Os corredores de ônibus da cidade ligam um programa da prefeitura conhecido por *Ruas da Cidadania*, que têm quadras cobertas para o lazer dessas comunidades. Na época do festival, as quadras viram palcos e várias companhias fazem apresentações", diz Lúcia Camargo. O festival inclui também cursos ligados às artes cênicas e à exibição, pela TV Educativa do Paraná, de depoimentos gravados por atores e diretores convidados. Mais informações sobre a programação podem ser obtidas no site www.curitibamania.com.br.

De cima para baixo, cenas de *O Cara* (que participa da mostra *Fringe*), *Um Trem Chamado Desejo*, *Volpone* e *Felizes Para Sempre*

FOTOS DIVULGAÇÃO

A experimentação permanente

Tusp apresenta oito espetáculos concebidos nos núcleos de criação da Escola Livre de Teatro de Santo André

A Escola Livre de Teatro de Santo André organiza, entre os dias 1º e 11 deste mês, mostra com oito espetáculos, apresentados sempre às 21h, no Tusp (rua Maria Antônia, 231, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/225-7182). Todas as peças foram escritas pelos próprios alunos da instituição durante as aulas de dramaturgia orientadas por Luis Alberto de Abreu. Criada há dez anos, a escola, mantida pela prefeitura do município, ocupa pela primeira vez um teatro da capital paulista.

Acima, o catálogo *Os Caminhos da Criação* e (à dir.) cena da peça *Partida*, que faz parte da mostra no Tusp

O Tusp tem privilegiado as produções experimentais, justamente o campo de atuação da Escola Livre de Santo André. "Não seguimos uma linha acadêmica, fazemos pesquisa", diz Kil Abreu, que coordena as várias disciplinas. O projeto mantém sete núcleos de criação: formação do ator, dramaturgia, cenografia e indumentária, iluminação cênica, técnicas circenses, direção teatral e estudos do teatro contemporâneo, com professores como Antônio Araújo, Francisco Medeiros e Luis Fernando Ramos. "Eles vão produzindo individualmente e, num determinado momento, juntam-se para um objetivo em comum – a conclusão de uma montagem", diz Kil Abreu. As oito peças da mostra são resultado desse intercâmbio entre os núcleos e já foram encenadas no fim do ano passado, em Santo André.

Todos os anos, a Escola Livre de Teatro oferece 120 vagas, distribuídas entre os diferentes cursos. As próximas turmas já estão montadas, depois de uma seleção entre mais de 400 inscritos. A mostra no Tusp começa com a exposição dos professores sobre os processos criativos adotados e o lançamento do catálogo *Os Caminhos da Criação*, com os dez anos da escola. Os ingressos

Ela é carioca

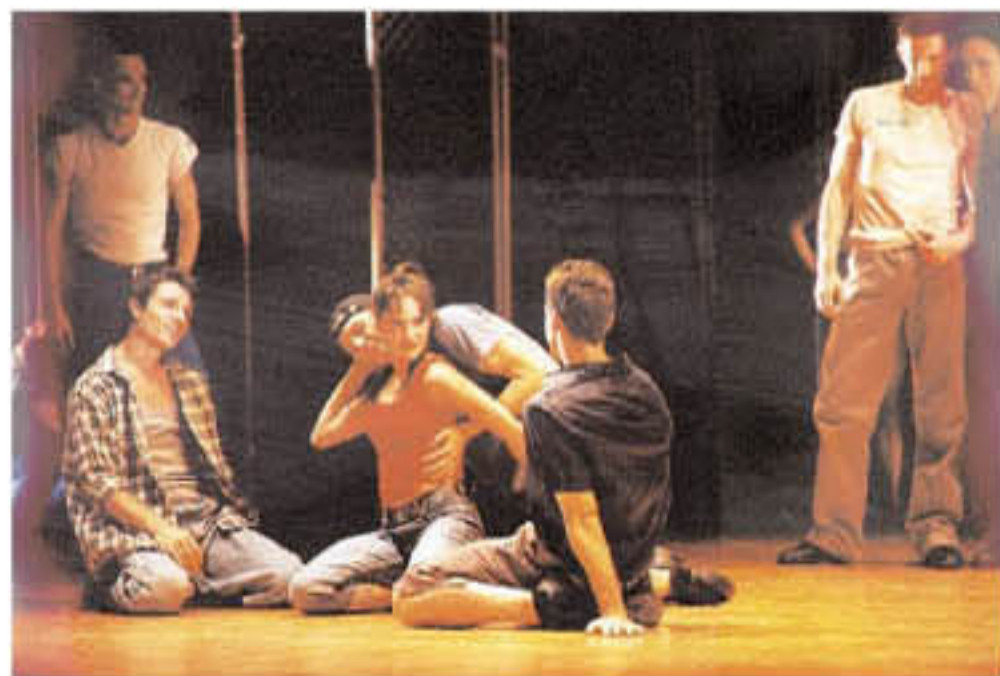
Les Grands Ballets Canadiens apresenta em São Paulo coreografia com nova versão de *Carmen*, em que a personagem seduz um cantor de rock no Rio

No teatro, no cinema e na dança, a personagem Carmen, criada pelo escritor Prosper Mérimée, já teve inúmeras intérpretes. Uma das mais recentes é a da coreógrafa holandesa Didy Veldman, que ambienta a história da sedutora espanhola no Rio de Janeiro. A versão será apresentada neste mês, no Teatro Alfa de São Paulo, pelo Les Grands Ballets Canadiens, companhia fundada em 1957 na cidade de Montreal.

Na versão de Didy, *Carmen* representa a juventude atual. Sem deixar escapar a essência da obra original, a personagem também luta por sua liberdade. "A diferença é que ela é menos demoníaca e se comporta como uma garota do nosso tempo. Em vez de um toureador, seduz um cantor de rock, e o Brasil como pano de fundo traduz seu temperamento com mais intensidade", diz Gradimir Pankov, diretor do Les Grands Ballets Canadiens desde 1999. Nascido na Macedônia, Pankov já dirigiu companhias importantes na Europa – como o Ballet de Culberg, da Suécia, o Nederlands Dans Theater II da Holanda e o Ballet du Grand Théâtre de Genève, da Suíça. Para Pankov, companhias como Les Grands Ballets Canadiens devem ousar na escolha de seus repertórios. "Como em geral não têm coreógrafos fixos, os grupos internacionais acabam convidando sempre os mesmos autores. Para inovar, é preciso apostar em jovens talentos, como Didy", diz o diretor. Didy já visitou o país e, desde 1991, compartilha sua carreira com um brasileiro – o coreógrafo Guilherme Botelho, com o qual ela fundou, na Suíça, o grupo Aliás.

Ao lado, cena de *Carmen*: dançarina menos demoníaca

As apresentações no Teatro Alfa (r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0800-558191) acontecem nos dias 30 e 31 de março, às 21h, e 1º de abril, às 18h. Preços dos ingressos a confirmar. – ANA FRANCISCA PONZIO

FOTOS DIVULGAÇÃO / ROLAND LORENTE/DIVULGAÇÃO

GRAÇA COM SOBRIEDADE

Elenco garante o êxito de *Company*, que apresenta com competência ao público brasileiro a obra musical de Stephen Sondheim

Por Luiz Carlos Maciel

Para a dupla Claudio Botelho e Charles Möeller, responsáveis pela montagem de *Company* no Teatro Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, o mais importante era apresentar a música e as letras de Stephen Sondheim ao público brasileiro que não pode se dar ao luxo de freqüentar os teatros da Broadway ou do West End londrino. E isso eles fizeram, com competência e bom gosto.

No universo do gênero — o teatro musical anglo-americano —, Sondheim é sinônimo de inteligência e sofisticação. Suas músicas são até difíceis de cantar, exigem técnica e verve. A formação do elenco era, portanto, fundamental para o sucesso da empreitada. Mas foi aqui, na escolha de cantores musicalmente à altura da originalidade de Sondheim, que Botelho e Möeller acertaram em cheio, praticamente decidindo o jogo a seu favor. Além de comediantes de recursos, os artistas que fazem os cinco casais de amigos do protagonista Bobby, interpretado por Botelho, e suas três namoradas, sabem cantar. Eles dão plena conta do recado, até mesmo de maneira brilhante em alguns momentos, apoiados pelo sólido trabalho do maestro André Goes.

Feito o principal, o resto é lucro. O texto de George Furth, encarregado de fornecer um chão para as canções, é composto de uma série de esquetes costurados por um tênue esboço de ação. Os amigos de Bobby são todos casados e, no dia em que ele completa 35 anos de idade, querem que ele também se case. Mas ele reluta; embora tenha três namoradas, não se sente ligado profundamente a nenhuma delas. Isso não chega a ser uma trama, um enredo, e portanto não oferece um verdadeiro contexto dramático para as canções que se sucedem obedecendo a uma unidade meramente temática. Não há emoção, *pathos* ou lirismo em *Company*.

Mas há graça. Os dotes de Furth para a observação tanto da vida dos casais quanto das mocinhas solteiras de Nova York resultam em cenas simplesmente hilárias, muito bem aproveitadas, principalmente pelas atrizes do elenco. Furth dá ênfase às personagens femininas — que são invariavelmente as protagonistas dos esquetes, enquanto os homens apenas lhes servem de escada —, o que propicia uma deliciosa exibição dos talentos histriônicos de Solange Badim, Reginah Restelieux, Claudia Netto, Sabrina Korgut, Patricia Levy e, principalmente, Totia Meireles com seu irresistível *show stopper* no segundo ato. Elas fazem de *Company* um espetáculo muito divertido.

Acima, Sabrina Korgut em cena do espetáculo: cantores à altura do desafio e da originalidade das músicas de Stephen Sondheim

Para pôr em evidência a música de Sondheim e a graça das atrizes, Möeller criou um espetáculo um tanto austero para um gênero geralmente tão pirotécnico quanto o musical. Seu cenário simétrico, formal, não oferece variedade para a utilização das áreas do palco, concentrando quase tudo em sua área central; a movimentação em cena, conseqüentemente, é convencional e repetitiva. Os figurinos de Augustus são agradáveis mas econômicos, pois ninguém troca de roupa durante todo o espetáculo — com exceção de Patricia Levy, que fica de calcinha e sutiã. A iluminação de Paulo Cesar Medeiros não utiliza cores, é branca, crua, quase brechtiana, e frustra um pouco a expectativa convencional do público por mais colorido em cena. A coreografia de Renato Vieira é obrigada a utilizar recursos modestos, pois é evidente que o elenco sabe cantar e representar, mas — a maioria, pelo menos — não sabe dançar.

Tanta sobriedade, contudo — não custa nada sublinhar —, não obstrui em nada, antes põe em evidência os principais valores do espetáculo que são, sem dúvida, a música de Sondheim e o brilho das atrizes. Embora também atenda à estética da futilidade que parece dominar há muitos anos o teatro comercial carioca, a montagem de musicais norte-americanos não significa necessariamente subserviência cultural. Pode ser uma boa escola, além de ser, *ça va sans dire*, um agradável passatempo.

Company, com texto de George Furth e músicas de Stephen Sondheim. Direção de Charles Möeller, com Claudio Botelho, Claudia Netto, Solange Badim, Reginah Restelieux, Sabrina Korgut, Patricia Levy, Totia Meireles, entre outros. Teatro Villa-Lobos (av. Princesa Isabel, 440, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/5275-6695); quinta a sábado, às 21h; domingo, às 19h. R$ 30 e R$ 35

FOTO GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

BANCO REAL ABN AMRO Bank

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Os Lusíadas**, de Luís Vaz de Camões. Adaptação de José Rubens Siqueira. Direção de Iacov Hillel. Com Marat Descartes, Daniel Faleiros, Nilson Muniz, Patrícia Dinely, Keila Bueno, Fábio Saltini, entre outros. Patrocínio: Petrobras Distribuidora e Petrobras BR.	Saga do navegador português Vasco da Gama, o homem que há 500 anos inventou o mundo como um todo ao ligar Europa e Ásia contornando a África. Ao abrir esse caminho marítimo, ele ligou povos de quatro continentes, assegurando a posição de Portugal como potência mercantil.	Estação Júlio Prestes (praça Júlio Prestes, s/nº, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414).	A partir de 7/3. R$ 15 e R$ 30.	Pela grandeza épica e altamente teatral de *Os Lusíadas*, poema mais citado do que lido. A produção audaciosa de Ruth Escobar promete um espetáculo à altura do tema. O diretor Iacov Hillel reuniu em cena cantores líricos, atores performáticos e artistas circenses.	No espaço da encenação, com capacidade para 650 pessoas e construído no imponente saguão de embarque da Estação Júlio Prestes. Projeto cênico do arquiteto Ruy Ohtake, a sala é um novo endereço de teatro da cidade.	É preciso tentar: o poema épico de Camões, dividido em dez cantos. E texto sobre o navegador lusitano, personagem tão heróico quanto brutal: *Vasco da Gama, Biografia*, de Geneviève Bouchon.
TEATRO	**Dois Perdidos numa Noite Suja**, de Plínio Marcos. Direção de Tanah Corrêa. Com **Alexandre Borges** (*foto*) e José Moreira.	Dois rapazes, que sobrevivem mal de trabalhos ocasionais, dividem um quarto de pensão numa relação de crescente agressividade. O desfecho é violento.	Teatro Guairinha (rua 15 de Novembro, s/nº, Curitiba, PR, tel. 0++/41/322-2628).	Do dia 9 ao 11. Horários e preços a definir.	É a primeira obra-prima de Plínio Marcos e chegou ao público em 1967. Um texto avassalador como o segundo, *Navalha na Carne*, que o consagrou definitivamente. O artista vai aqui às trevas do coração humano.	No jogo que se estabelece em cena entre os dois atores: o brasileiro Alexandre Borges e o português José Moreira. Produzida para a comemoração do descobrimento do Brasil, a montagem pretende fazer um paralelo entre os problemas sociais comuns aos dois países.	Entre os dias 17 e 19, o espetáculo estará no Teatro Sesi-Minas de Belo Horizonte. Curitiba e Belo Horizonte são capitais com grupos teatrais criativos. Há sempre uma novidade local em cartaz. Este é o mês do Festival de Teatro de Curitiba.
TEATRO	**Em Algum Lugar**, de Silvana Garcia. Direção de Beth Lopes. Com Ana Gallotti, Eduardo de Paula, Mara Leal, Matteo Bonfitto e Vera Canolli.	A reabilitação dos pacientes da "doença do sono", que acometeu várias pessoas na década de 20. O mal tirava a energia e provocava agitação, mantendo, no entanto, a lucidez das vítimas. Baseado nos testemunhos reunidos pelo neurologista Oliver Sacks na obra *Tempo de Despertar*.	Teatro Cultura Inglesa (rua Deputado Lacerda Franco, 333, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3814-0100).	Até o dia 11. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	O espetáculo – que pretende mostrar as reações de pessoas submetidas a situações-limite – ficou com o primeiro lugar do júri público no Festival Internacional de Nanterre, França, em 1999. Em agosto, o grupo participa do Festival de Edimburgo, Escócia.	Nos desdobramentos existenciais de uma situação médica. Os depoimentos dos doentes são impressionantes: eles passaram anos entre a imobilidade física e o vigor da consciência, tentando esquecer ou sonhando com a vida que levavam antes.	O original *Tempo de Despertar*, de Oliver Sacks. O neurologista tem habilidade literária para dramatizar a ciência ao transmitir a experiência dos que viveram em um universo sofrido.
TEATRO	**Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte**. Adaptação e direção de Rodolfo García Vázquez para um texto de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), um dos maiores autores do teatro espanhol. Com o grupo Os Sátyros.	O público é convidado a entrar em um cabaré como figurante na encenação de três textos curtos: *A Cabeça do Batista*, *A Rosa de Papel* e *Pacto de Sangue*.	Espaço dos Sátyros (praça Roosevelt, 214, São Paulo, SP, tel. 0++/11/258-6345).	Até 29/4. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Valle-Inclán é o autor do que definia como "comédias bárbaras" e farsas grotescas. Se for representado com mera intuição de chocar, torna-se desagradável e grosseiro. É um desafio ao encenador e ao elenco. A companhia curitibana recebeu vários prêmios no Brasil.	No clima delirante, com referências ao mal e à morte, que caracteriza o dramaturgo, autor de duas obras-primas: *Divinas Palavras* e *Luzes da Bohemia*.	A exposição de máscaras de teatro feitas especialmente para o espetáculo pelo artista plástico Guto Lacaz. De 2ª a dom., a partir das 14h, no próprio Espaço dos Sátyros.
TEATRO	**Fausto Zero**, de Wolfgang Goethe. Direção de Márcio Aurélio. Com a Companhia Razões Inversas.	Os conflitos da juventude diante do destino, a busca pelo conhecimento, a angústia com a realidade do ponto de vista de Goethe (1749-1832), principal autor do Classicismo alemão ao lado de Schiller.	Teatro Brasileiro de Comédia, Sala Assobradado (rua Major Diogo, 315, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622).	Até abril. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10.	O diretor Márcio Aurélio dirigiu várias montagens no Teatro Nacional Alemão, em Weimar. A Companhia Razões Inversas é formada por alunos do último ano do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Campinas, na qual ele leciona.	Nas experiências de linguagem cênica de um elenco composto só por jovens que ainda não saíram da universidade. O histórico e o balanço do grupo são positivos.	Também no TBC, até o dia 11, está em cartaz *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, da Companhia Livre Paulista de Teatro dirigida por Vadim Nikitin. De 5ª a sáb., às 19h; dom., às 18h. R$ 15.
TEATRO	**Lola**, adaptação do filme homônimo do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder. Direção de Roberto Cordovani. Com Roberto Cordovani, Patrice Thomaz, Renata Vanucci, Marcio Miranda, Christiano Sanches e Sérgio Cardoso.	Em pleno nazismo, a história de Lola, que dança em um bordel freqüentado pelas principais personalidades do regime e dos negócios. Entre um show e outro são arquitetadas negociatas e tramas políticas.	Teatro Popular do Sesi (avenida Paulista, 1.313, São Paulo, SP, tel. 0++/11/284-9787).	De 22/3 a 1º/4. De 5ª a sáb., às 20h; dom., às 19h. Grátis.	Fassbinder bate pesado, mas com talento, no mundo e no submundo alemão. É um cineasta provocador (mais nos temas do que na estética cinematográfica). Um legítimo herdeiro de Frank Wedekind (1864-1918) e outros expressionistas.	Em até que ponto Roberto Cordovani inova no seu teatro com base no transformismo ou repete uma fórmula iniciada com *Olhares de Perfil*, recriação de Greta Garbo. A Lola original não é um travesti como nesta montagem.	Até o dia 17/5, o Teatro Popular do Sesi organiza a VI Mostra Sesi de Artes Cênicas. *Lola* inaugura a temporada que segue com apresentações de *Suburbia*, dirigida por Francisco Medeiros, *Silêncio*, com direção de Beth Lopes, e *Pobre Super-Homem*, montagem de Sérgio Ferrara.
TEATRO	**As Lágrimas Amargas de Petra von Kant**, de Rainer Werner Fassbinder. Tradução de Millôr Fernandes. Direção de Ticiana Studart. Com **Denise Weinberg**, **Deborah Secco** (*foto*), Miwa Yanagizawa, Márcia Duvalle, Carla Guidacci e Suzana Faini.	A famosa estilista Petra von Kant apaixona-se por uma jovem e decide transformá-la em modelo. A amizade entre as duas logo passa para uma relação obsessiva, reproduzindo os termos que ligam a desenhista de moda à sua assistente, completamente submissa a ela.	Teatro Augusta (rua Augusta, 943, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3151-4141).	A partir do dia 22. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 25, R$ 30 e R$ 35.	A peça teve uma versão célebre em 1982, com Fernanda Montenegro, Renata Sorrah e Juliana Carneiro da Cunha, impondo um desafio às montagens posteriores. O espetáculo espelha bem a atmosfera de decadência e compulsão típicas do universo de Fassbinder.	Na atuação de Denise Weinberg como Petra von Kant. Ela é uma das melhores atrizes de sua geração. Os demais papéis põem à prova as atrizes mais novas. Na versão de 1982, Juliana Carneiro da Cunha estava magnífica e hoje é atriz do Théâtre du Soleil, em Paris.	A obra cinematográfica de Fassbinder, o mais importante cineasta alemão do pós-guerra ao lado de Werner Herzog. Talento múltiplo, fez teatro, literatura e cinema. Morreu aos 37 anos. Seus grandes filmes estão em vídeo.
TEATRO	**Toda Nudez Será Castigada**, de Nelson Rodrigues. Direção de Cibele Forjaz. Com **Leona Cavalli**, **Hélio Cícero** (*foto*), Deborah Lobo, Gustavo Machado, Tatiana Thomé, Vadim Nikitin e Mila Ribeiro.	A paixão à primeira vista de um viúvo por uma prostituta. Os dois se casam, o que provoca a revolta do filho dele. A história é narrada pela própria prostituta, que morre mas deixa uma fita gravada.	Teatro Sesc Copacabana (rua Domingos Ferreira, 160, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/547-0156).	De 15/3 a 1º/4. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10.	Na onda quase excessiva de homenagens a Nelson Rodrigues, esse é um espetáculo à altura do enredo neurótico do dramaturgo.	Em como o espetáculo, imaginado para o grande espaço retangular do Teatro Oficina (um corredor, na verdade), foi adaptado para as pequenas dimensões de um palco de arena. O que antes era extenso e distante agora está perto e íntimo.	O projeto *Ponte Aérea*, que reúne, todas as 4ªs, às 20h, cantores paulistas e cariocas. Duplas já confirmadas: Itamar Assumpção e Luiz Melodia; Arnaldo Antunes, Carlos Malta e Pife Muderno; Lobão e Max de Castro. Até abril, no Teatro Sesc Rio Arte (av. Nossa Senhora de Copacabana, 360).
DANÇA	**Três Momentos**, com a bailarina **Ana Botafogo** (*foto*) e a pianista Lilian Barretto. Direção de Claudio Botelho. Os bailarinos Bruno Cesario e Joseny Coutinho participam como *partners*.	Com roteiro musical de Lilian Barretto, que se apresenta acompanhada de um quarteto de cordas, sopro e percussão, esse concerto dançado é protagonizado por Ana Botafogo, que dança coreografias feitas especialmente para ela por criadores como Luiz Arrieta e Heron Nobre.	Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília (Setor Clubes Sul, Trecho 2, Lote 22, Brasília, DF, tel. 0++/61/310-7081).	Do dia 15 ao 18 e de 22 a 25. De 5ª a sáb., às 20h; dom., às 19h. R$ 20.	A música ao vivo e o clima intimista do espetáculo permitem apreciar as nuances interpretativas da mais importante bailarina clássica do Brasil.	A música brasileira – popular e erudita – serve de fio condutor ao espetáculo. Além de Villa-Lobos, Nestor de Hollanda Cavalcante e Claudio Santoro, o repertório inclui composições de Cartola, Noel Rosa e Tom Jobim.	Os CDs gravados por Lilian Barretto: *Sonatas Românticas*, *Prelúdios e Canções de Amor* e *Piazzollando ao Vivo*.
DANÇA	**Violência**, de Alejandro Ahmed. Com o Grupo Cena 11, de Florianópolis (SC).	A violência como condição contemporânea é o tema da mais recente criação do coreógrafo catarinense, que faz da dança um dos múltiplos suportes de seus espetáculos.	Sesc Criciúma (rua Presidente Kennedy, 850, Pio Correa, Criciúma, SC). Sesc Tubarão (rua Antonio Hulse, 411, Deon, Tubarão, SC). Sesc Joinville (rua Itaiópolis, 470, América, Joinville, SC).	Dia 14, às 21h (Sesc Criciúma); dia 16, às 21h (Sesc Tubarão); dia 20, às 21h (Sesc Joinville). R$ 16.	A contundência cênica de *Violência* revitaliza a dança contemporânea brasileira e confirma Ahmed como um dos melhores criadores de sua geração.	Espécie de ritual pós-moderno, o espetáculo transcorre num ambiente híbrido e sem hierarquias, onde a dança é um dos suportes.	Em março, Joinville comemora 150 anos. Na programação, destacam-se a Expo-Joinville, de 5 a 11, na Expoville (tel. 0++/47/423-2633) e o espetáculo da Escola Bolshoi, que há um ano funciona na cidade (Centreventos Cau Hansen, av. Beira Rio, 315, tel. 0++/47/433-1511).

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO *RETÁBULO DA AVAREZA, LUXÚRIA E MORTE*: ROBERTO REITENBACH

(*) Com Ana Francisca Ponzio e Redação

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel